

**L'ex-Yougoslavie et le Rwanda en récit**  
**Du témoignage des conflits aux enjeux d'un déplacement**  
**fictionnel**

**Thèse en cotutelle**  
**Doctorat en études littéraires**

**Pierre Vaucher**

Université Laval  
Québec, Canada  
Philosophiae doctor (Ph.D.)

et

Universiteit Gent  
Gand, Belgique  
Philosophiae doctor (Ph.D.)

© Pierre Vaucher, 2017

**L'ex-Yougoslavie et le Rwanda en récit**  
**Du témoignage des conflits aux enjeux d'un déplacement**  
**fictionnel**

**Thèse en cotutelle**  
**Doctorat en études littéraires**

**Pierre Vaucher**

Sous la direction de :

Christiane Kègle, directrice de recherche  
Pierre Schoentjes, directeur de cotutelle

## Résumé

Notre étude se fonde sur un corpus littéraire en deux volets. Le premier volet comporte quatre récits consacrés aux guerres issues de l'effondrement de la Yougoslavie dans les années 1990. Ces textes, réalisés tantôt par des journalistes français, tantôt par des exilés (ex-)yougoslaves, sont : *Robert Mitchum ne revient pas* de Jean Hatzfeld (2013), *La route du salut* d'Étienne de Montety (2013), *Le soldat et le gramophone* (*Wie der Soldat das Grammophon repariert*) de Saša Stanišić (2008), *Le ministère de la douleur* (*Ministarstvo boli*) de Dubravka Ugrešić (2008). Pour sa part, le second volet comprend cinq œuvres dévolues aux événements du génocide rwandais de 1994. Ces textes, d'Afrique, de France ou de Belgique, sont : *L'aîné des orphelins* de Tierno Monénembo (2000), *Moisson de crânes : textes pour le Rwanda* d'Abdourahman A. Waberi (2000), *Murambi : le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop (2000), *L'ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda* de Véronique Tadjo (2000) et enfin *Uraho ? Es-tu toujours vivant* d'Huguette de Broqueville (1997).

Rien ne permet *a priori* de justifier le rapprochement des événements meurtriers survenus en ex-Yougoslavie avec ceux du Rwanda. D'ailleurs, que ce soit pour le Rwanda, la guerre de Bosnie-Herzégovine ou de Croatie, les écrivains et les écrivaines qui ont cherché à témoigner, par la littérature, de ces conflits s'inscrivent dans des contextes forts distincts les uns des autres. Mais tous ont saisi, consciemment ou non, une dimension essentielle de ces conflits récents, au-delà de l'horreur : leur ambivalence, le fait qu'ils répercutent des réalités hétérogènes, incertaines et parfois contradictoires. Tirant parti d'une Histoire qui ne se détache jamais entièrement d'une actualité poreuse, les auteurs ont ainsi imaginé des formes d'extériorité faisant exister – jouer – ces divergences ; ils ont conçu des mises en scènes en porte-à-faux par rapport aux événements de la guerre ou du génocide auxquels ils se réfèrent. Par exemple, Hatzfeld, dans *Robert Mitchum ne revient pas*, replace les enjeux d'une compétition sportive au cœur du siège de Sarajevo. À travers le paradigme olympique, s'esquisse un espace supranational qui entre en conflit avec la logique nationale de la guerre en Bosnie. La guerre acquiert par là de nouveaux contours.

À l'aide des outils de la rhétorique appliquée au récit fictionnel, nous interrogeons les implications de ces déplacements narratifs vis-à-vis des conflits, que ce soit dans leur actualité politique, médiatique, culturelle ou même économique (en l'occurrence, chez Ugrešić). Nous verrons que si, bien souvent, les écrivains cherchent à résister à ce que ces réalités violentes mettent en jeu, les réponses qu'ils apportent sont parfois contradictoires. Il leur arrive en effet de renouer avec les mêmes logiques qu'ils dénoncent. Malgré tout, entre utopie et démystification, ces récits permettent de mieux comprendre la place occupée par la fiction dans nos sociétés. Au fond, il est toujours question de changer les pièces d'un réel par ailleurs essentiellement fictionnel, afin d'échapper, éventuellement, au retour du même, cet écroulement continu dont nous sommes tous témoins.

# Narratives about The former Yugoslavia and Rwanda: from war testimony to the issues of a fictional shift

## Abstract

Our dissertation focuses on a two-part literary corpus. The first group contains four novels dedicated to the wars of the collapse of Yugoslavia in the 1990s. Created either by French journalists or by exiles from the former Yugoslavia, these texts include: Jean Hatzfeld's *Robert Mitchum ne revient pas* (2013), Étienne de Montety's *La route du salut* (2013), Saša Stanišić's *Le soldat et le gramophone* (2008) (original title: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*) and Dubravka Ugrešić's *Le ministère de la douleur* (2008) (*Ministarstvo boli*). For its part, the second group consists of five literary works on the massacres of the Rwandan genocide which took place in 1994. Produced by African, French or Belgian writers, these include: Tierno Monenembo's *L'aîné des orphelins* (2000), A. Waberi's *Moisson de crânes: textes pour le Rwanda* (2000), Boubacar Boris Diop's *Murambi: le livre des ossements* (2000), Véronique Tadjo's *L'ombre d'Imana: voyages jusqu'au bout du Rwanda* (2000) and Huguette de Broqueville's *Uraho? Es-tu toujours vivant* (1997).

It seems there is no justification for linking the context of the wars in the former Yugoslavia with the events of Rwanda. Additionally, in both cases the writers who have sought to bear witness to these conflict with their pen all come from very different backgrounds. But whether knowingly or unknowingly, all of them did seize a central issue of these recent conflicts, beyond the horror of what happened: their ambivalent nature, the fact they reflect heterogeneous, uncertain and sometimes contradictory realities. While resorting to a kind of History that is closely interwoven with a porous present time, the authors have thus imagined some forms of 'exteriority' that play on these possible variations, bringing them into existence. They created literary scenes that are at odds with the events of the war or the genocide they refer to. For example, Hatzfeld raises in his book *Robert Mitchum ne revient pas* the issue of a sports competition taking place in the midst of the siege of Sarajevo. Through the Olympic paradigm, a supranational space arises. It conflicts with the national logic of war in Bosnia. In this way, the face of war changes.

By using the tools of rhetoric and their application to fictional narrative, we propose to question the implications of these narrative shifts away from the conflicts reality, whether in its political, media, cultural or even economic relevance (as it happens with Ugrešić). If most of the writers want to fight what these violent realities involve, we shall see that the literary answers they bring have sometimes a contradictory nature. Indeed, they can revive the same logical patterns that they criticize elsewhere. Despite everything, these narratives help us better understand the place occupied by fiction in our societies, whether the authors choose to focus on utopia or demystification. Basically, it is always about changing the dispositions of an otherwise essentially fictional reality. Thus, it may be possible to escape the return of the same, a continuous collapse of which we are all witnesses.

## Ex-Joegoslavië en Rwanda in verhaal gezet: van oorlogsgetuigenis tot implicaties van narratieve shifts

### Samenvatting

Deze studie is gebaseerd op een literair corpus bestaande uit twee delen. Het eerste luik bevat vier werken gewijd aan de oorlogen ontstaan door het uiteenvallen van Joegoslavië in de jaren 1990. Deze teksten, geschreven door Franse journalisten of (ex-) Joegoslavische ballingen, zijn: *Robert Mitchum ne revient pas* van Jean Hatzfeld (2013), *La route du salut* van Étienne de Montety (2013), *Le soldat et le gramophone (Wie der Soldat das Grammofon repariert)* van Saša Stanišić (2008), *Le ministère de la douleur (Ministarstvo boli)* van Dubravka Ugrešić (2008). Het tweede deel omvat vijf teksten die handelen over de Rwandese genocide van 1994. De werken in dit corpus van Afrikaanse, Franse en Belgische auteurs zijn: *L'ainé des orphelins* van Tierno Monénembo (2000), *Moisson de crânes : textes pour le Rwanda* van Abdourahman A. Waberi (2000), *Murambi : le livre des ossements* van Boubacar Boris Diop (2000), *L'ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda* van Véronique Tadjo (2000) en tenslotte *Uraho ? Es-tu toujours vivant* van Huguette de Broqueville (1997).

Op het eerste zicht lijkt het verband tussen de dodelijke gebeurtenissen in Ex-Joegoslavië en die in Rwanda ver te zoeken. Bovendien, of het nu voor Rwanda, de oorlog in Bosnië-Herzegovina of in Kroatië is, verwijzen de schrijvers en schrijfsters die over deze conflicten getuigen via literaire teksten, naar zeer uiteenlopende contexten. Maar allen hebben ze, bewust of onbewust, over de gruwel heen, een essentiële dimensie van deze recente conflicten weten te vatten: hun ambivalentie; het feit dat ze heterogene, onzekere en soms zelfs tegenstrijdige realiteiten weerspiegelen. Gebruik makend van de Geschiedenis die nooit volledig los raakt van de poreuze actualiteit, hebben de auteurs vormen van “exterioriteit” bedacht die deze verschillen vormgeven en zelfs benadrukken ; ze hebben ensceneringen uitgedacht die haaks staan op de gebeurtenissen van de oorlog of genocide waarnaar ze verwijzen. In *Robert Mitchum ne revient pas*, bijvoorbeeld, verplaatst Hatzfeld de inzet van een sportieve competitie naar het hart van het beleg van Sarajevo. Door middel van het olympisch paradigma tekent zich een supranationale ruimte die in conflict treedt met de nationale logica van de oorlog in Bosnië. De oorlog krijgt zo een nieuwe dimensie.

Met behulp van de instrumenten die de retoriek toepast op het fictieve verhaal, wil dit onderzoek de implicaties van deze narratieve verschuivingen tegenover de conflicten in vraag stellen, zowel wat betreft hun politieke, culturele en zelfs economische (*in casu* bij Ugrešić) relevantie. We stellen vast dat schrijvers zich vaak proberen te verzetten tegen dat wat de gewelddadige realiteit op het spel zet. De antwoorden die ze aandragen zijn soms tegenstrijdig. Zo gebeurt het dat ze dezelfde logica voortzetten als diegene die ze aan de kaak stellen. Desalniettemin, laten deze teksten toe om, tussen utopie en demystificatie, de plaats van fictie in onze huidige samenleving beter te begrijpen. In feite gaat het er altijd om bepaalde aspecten van een werkelijkheid – die overigens in essentie fictief is – te veranderen, om zo misschien te voorkomen dat gelijkaardige gebeurtenissen zich opnieuw voordoen, iets waar we vandaag allen getuigen van zijn.

# Table des matières

<b>RÉSUMÉ .....</b>	<b>III</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>IV</b>
<b>SAMENVATTING .....</b>	<b>V</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>VI</b>
<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE .....</b>	<b>1</b>
LE CONFLIT VU DU DEHORS.....	1
CORPUS .....	13
OUTILS THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES .....	18
ÉTAPES DE LA RECHERCHE.....	21
<b>PREMIÈRE PARTIE : EN AMONT, UN CONFLIT, EN AVAL, UNE CONCEPTION DU MONDE .....</b>	<b>24</b>
<b>CHAPITRE 1 .....</b>	<b>28</b>
<b>(JEAN HATZFELD, <i>ROBERT MITCHUM NE REVIENT PAS</i>) .....</b>	<b>28</b>
INTRODUCTION .....	28
AU CROISEMENT DES DISCOURS.....	29
UN RÉCIT BIAISÉ.....	34
MISE EN SCÈNE TEXTUELLE DU CONFLIT .....	38
PORTÉE DE CETTE MISE EN SCÈNE.....	49
<b>CHAPITRE 2 .....</b>	<b>57</b>
<b>(ÉTIENNE DE MONTETY, <i>LA ROUTE DU SALUT</i>) .....</b>	<b>57</b>
INTRODUCTION .....	57
L'ÉTALON FRANÇAIS.....	60
D'UNE VIE SANS FARDS À L'APPEL DU COMBAT .....	67
DES PERSONNAGES DISPOSÉS EN CHIASME .....	74
UN CONFLIT MALGRÉ TOUT SECONDAIRE .....	79
MOSKOWSKI/BILAL .....	81
CONCLUSION.....	87
<b>DEUXIÈME PARTIE : ILLUSIONS DE LA GUERRE, DEUX VARIANTES DU MIROIR DÉFORMANT.....</b>	<b>90</b>
<b>CHAPITRE 3 .....</b>	<b>94</b>
<b>(DUBRAVKA UGREŠIĆ, <i>LE MINISTÈRE DE LA DOULEUR</i>) .....</b>	<b>94</b>
INTRODUCTION .....	94
LA VIE, UN CONTE DE FÉE ?.....	96
LA GUERRE COMME UN TEXTE LITTÉRAIRE .....	99
LE SAC AUX RAYURES ROUGES BLANCHES ET BLEUES .....	104
RÉSONANCES AVEC LA LITTÉRATURE D'APRÈS 1945.....	108
« JE VOUDRAIS ÊTRE UN ROSSIGNOL » .....	114
LILITH EN OCCIDENT .....	123
CONCLUSION.....	128

<b>CHAPITRE 4 .....</b>	<b>130</b>
<b>(SAŠA STANIŠIĆ, <i>LE SOLDAT ET LE GRAMOPHONE</i>) .....</b>	<b>130</b>
INTRODUCTION .....	130
RÉINVENTER LE TERRITOIRE DE L'ENFANCE.....	133
UNE UTOPIE GUERRIÈRE.....	138
ENTRE RÉVOLTE ET REPLI : LES REVERS D'UNE POÉTIQUE DE LA ROCADE .....	146
SI LE FOOTBALL ÉTAIT DIEU .....	151
UN NOUVEL ÉDEN : NATURE ET NATION .....	159
CONCLUSION.....	163
<b>TROISIÈME PARTIE : REVOIR L'AFRIQUE APRÈS LE GÉNOCIDE, UN PROJET COMMUN, DES CHOIX DISTINCTS .....</b>	<b>166</b>
<b>CHAPITRE 5 .....</b>	<b>169</b>
<b>(TIERNO MONÉNEMBO ET ABDOURAHMAN A. WABERI).....</b>	<b>169</b>
INTRODUCTION .....	169
L'OPÉRATION « RWANDA : ÉCRIRE PAR DEVOIR DE MÉMOIRE » .....	172
T. MONÉNEMBO : UNE PAROLE EN NÉGATIF .....	178
A. WABERI : LA NEUTRALITÉ DU POÈTE-LINGUISTE .....	185
LE CYNIQUE, CET ÉCLAIREUR .....	191
VÉRITÉ, MENSONGE ET APPARENCES .....	197
CONCLUSION.....	205
<b>CHAPITRE 6 .....</b>	<b>208</b>
<b>(BOUBACAR BORIS DIOP ET VÉRONIQUE TADJO).....</b>	<b>208</b>
INTRODUCTION .....	208
BOUBACAR BORIS DIOP : LE MONDE CLOS DE L'AUTISTE.....	211
VÉRONIQUE TADJO : SOI-MÊME COMME UN AUTRE .....	221
DISCOURS SUR L'ART ET OBJECTIVATION DE SOI.....	228
CONCLUSION.....	237
<b>QUATRIÈME PARTIE : SOUS LA CHRONIQUE D'UNE « GUERRE », RÉÉVALUER L'HÉRITAGE CHRÉTIEN .....</b>	<b>240</b>
<b>CHAPITRE 7 .....</b>	<b>242</b>
<b>(HUGUETTE DE BROQUEVILLE, <i>URAHO ? ES-TU TOUJOURS VIVANT</i>) ..</b>	<b>242</b>
INTRODUCTION .....	242
À L'AFFÛT DU NON-SAVOIR .....	246
UNE CONCEPTION BINAIRE DE LA VIOLENCE .....	254
FILIACTION ET INDIGNATION.....	261
DES EXTRÊMES QUI SE TOUCHENT .....	267
CONCLUSION.....	274
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>	<b>278</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE DES TEXTES CITÉS.....</b>	<b>287</b>
INTRODUCTION .....	287
PREMIÈRE PARTIE.....	291
CHAPITRE 1 : JEAN HATZFELD, <i>ROBERT MITCHUM NE REVIENT PAS</i> .....	292
CHAPITRE 2 : ÉTIENNE DE MONTETY, <i>LA ROUTE DU SALUT</i> .....	293
DEUXIÈME PARTIE.....	295

CHAPITRE 3 : DUBRAVKA UGREŠIĆ, <i>LE MINISTÈRE DE LA DOULEUR</i> .....	295
CHAPITRE 4 : SAŠA STANIŠIĆ, <i>LE SOLDAT ET LE GRAMOPHONE</i> .....	298
TROISIÈME PARTIE .....	300
CHAPITRE 5 : TIerno MONÉNEMBO ET ABDOURAHMAN A. WABERI .....	301
CHAPITRE 6 : BOUBACAR BORIS DIOP ET VÉRONIQUE TADJO .....	306
QUATRIÈME PARTIE .....	310
CHAPITRE 7 : HUGUETTE DE BROQUEVILLE, <i>URAHO ? ES-TU TOUJOURS VIVANT</i> .....	310
CONCLUSION GÉNÉRALE .....	314



# Liste des tableaux

Tableau 1: ruptures de point de vue dans Robert Mitchum ne revient pas.....	46
Tableau 2: schéma quinaire de mise en intrigue.....	75
Tableau 3: Uraho et le livre de la Genèse.....	250

# Liste des figures

Figure 1: formule sémiotique "anti-pn" .....	43
Figure 2: carré sémiotique de l'évolution de Moskowski .....	86
Figure 3: double rapport d'indissociabilité dans Le ministère de la douleur.....	124
Figure 4: schéma de la partie de football dans Le soldat et le gramophone .....	154
Figure 5: schéma véridictoire dans L'ainé des orphelins .....	199
Figure 6: schéma de "l'expérience éthique" .....	265

# Liste des abréviations et des sigles

AFDL	Alliance des forces démocratiques pour la libération du Congo
AML	Archives et musée de la littérature (Bruxelles)
Anti-PN	Anti-programme narratif
CDR	Coalition pour la défense de la République et de la démocratie (parti politique rwandais)
CIO	Comité international olympique
DIL	Discours indirect libre
FAR	Forces armées rwandaises
FORPRONU	Force de protection des Nations unies
FPR	Front patriotique rwandais (créé en Ouganda)
MRND	Mouvement révolutionnaire national pour le développement (parti politique rwandais)
OBERIOU	Obiedinienie Realnovo Iskousstva (Association pour l'art réel)
ONU	Organisation des Nations unies
Parmehutu	Parti pour l'émancipation Hutu
RTL	Radio télévision libre des mille collines
TPIY	Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie

# Remerciements

Ce travail de doctorat fut certainement une aventure. Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont soutenu et qui, d'une manière ou d'une autre, ont partagé cette aventure avec moi.

Tout d'abord, je voudrais témoigner ma reconnaissance à la Prof. Christiane Kègle, ma directrice de recherche à l'Université Laval, sans qui ce projet de recherche n'aurait jamais pu aboutir. Ses plus grandes forces sont, sans conteste, son courage, sa persévérance et son don de soi. Sans doute n'avais-je jamais connu de femme, avant elle, qui se soit autant engagée, spontanément, comme elle l'a fait. C'est un caractère rare. Je tiens également à remercier mon directeur de cotutelle à l'Université de Gand, le Prof. Pierre Schoentjes, pour ses commentaires éclairés et sa grande disponibilité. Je voudrais encore une fois louer ses qualités de direction.

Je voudrais aussi adresser mes plus vifs remerciements à M. Marc Quaghebeur, qui dirige les Archives et Musée de la littérature à Bruxelles. Très généreux de son temps, il fut d'un appui précieux pour toute la section belge du corpus de recherche. Grâce à lui, j'ai pu intégrer un texte méconnu sur le Rwanda, mais d'une grande force : *Uraho ? Es-tu toujours vivant* d'Huguette de Broqueville. Au passage, je remercie toute l'équipe des AML pour leur bienveillance. Gratitude respectueuse à l'écrivain Gérard Adam, qui a accepté de répondre à mes questions. Merci aussi à Boubacar Boris Diop et Véronique Tadjo, qui avaient fait de même auparavant.

Merci enfin à Griet Theeten, qui m'a beaucoup soutenu et qui a traduit le résumé de thèse en néerlandais, à Anneleen Spiessens, pour ses commentaires, à Diego Aguilar-Beauregard, pour son écoute et son partage, à Lilia et à Maurice, qui m'ont apporté leur soutien moral.

# Introduction générale

## Le conflit vu du dehors

Quand nous écrivons sur la guerre ou le génocide, et à plus forte raison lorsque nous lisons des récits figurant de tels conflits<sup>1</sup>, nous considérons habituellement l'événement unique où tout paraît se jouer, comme s'il s'agissait d'atteindre l'épicentre de la violence. On se souvient de la façon dont Jean Norton Cru, dans *Témoins* (1929), a proposé une étude critique des auteurs et des œuvres de la Première Guerre mondiale en les catégorisant selon leur proximité relative vis-à-vis des faits survenus sur le front des opérations. Chaque auteur indexé par Cru était aussi suivi d'une notice biographique mentionnant les armes et la durée du séjour au front : après tout, un fantassin n'avait pas tout à fait la même expérience du combat qu'un artilleur, dont l'appui était plus distant et indirect. Passant de la figure du témoin à l'enjeu plus spécifique d'une écriture testimoniale, les critiques littéraires ont par la suite cherché à déterminer l'apport de la fiction relativement à l'Histoire des conflits récents. Ces critiques n'ont pas pour autant remis en question le modèle d'une « expérience extrême » que la littérature pouvait cerner par ses propres moyens : ceux de l'allusion, des formes obliques du discours, autrement dit, de l'esthétique langagière. Jean Kaempfer, dans *Poétique du récit de guerre* (1998), rappelle ainsi que « l'inénarrable a ses tropes [...], sa topique – voire ses poncifs (p. 8). » Si son schéma bipartite montre que les « narrations » de la guerre ne se sont pas toujours réclamées « d'une singularité irrédentiste » (id.), son étude postule, une fois encore, le principe d'une réalité violente saisie dans ses manifestations particulières : qu'est-ce que la guerre vue par la littérature ? Comment a-t-elle été ainsi pensée ? Pierre Schoentjes, en s'interrogeant sur l'ancrage proprement littéraire des œuvres de la Grande Guerre (2009), a lui aussi pris comme point de référence un lieu propre à la guerre, au prix peut-être

---

<sup>1</sup> Bien entendu, nous employons ce mot dans une acception large, entendant les *heurts* entre groupes humains ou entre populations, sans se limiter à l'aspect d'une lutte armée.

d'une démultiplication d'images : « le héros, le cadavre, le fait de tuer de ses propres mains, les troupes coloniales, les femmes, le fusillé et les gaz (p. 15). »

À nouveau, l'optique d'une expérience extrême, saisie de l'intérieur, a fortement déterminé la lecture des œuvres littéraires consacrées au génocide et aux crimes de masse. Elle a notamment contribué à établir une certaine rivalité entre les disciplines littéraire et historique. Bien des chercheurs en littérature n'ont ainsi retenu de l'histoire que son rapport direct et illusoire aux faits, son rejet des ambiguïtés du langage, posant dès lors l'écriture fictionnelle en concurrence avec la parole de l'historien pour rendre compte d'une réalité jugée impensable. Selon eux, la littérature (de manière générale, l'art) pouvait répondre au paradoxe d'une histoire sans archive ni témoin légitime, et cela en misant sur la capacité heuristique d'un langage redevenu pleinement suggestif. La fiction littéraire saurait convaincre en suscitant à sa façon, pour reprendre Georges Didi-Huberman, des « *images malgré tout* » (malgré leurs lacunes) : « C'est parce que la parole des témoins défie notre capacité à imaginer ce qu'elle nous raconte que nous devons tenter *malgré tout* de le faire, afin, justement, de mieux entendre cette parole du témoignage (2003, p. 84). »

Lorsqu'à la suite des faits survenus entre avril et juillet 1994, l'attention des universitaires se tourne vers la « littérature du génocide rwandais », beaucoup d'entre eux sont convaincus que la fiction narrative a pour objectif, là encore, de rendre compte en profondeur des circonstances des massacres des Tutsi du Rwanda. Cette fois, l'on touche à une réalité historique qui ne se détache pas entièrement de l'actualité. Or, le flou événementiel qui entoure l'actualité est susceptible de mener à diverses interprétations, voire à des détournements des faits. Dans ces conditions, on reconnaît à la littérature une fonction de suppléance : elle pallierait l'absence de preuve et remplacerait le témoin absent. Le regard des journalistes et celui des historiens sont rendus d'autant plus suspects que les intellectuels et artistes, dorénavant initiés aux théories postcoloniales, ont pris l'habitude de se méfier des prétentions à l'objectivité des discours officiels. L'opération artistique baptisée « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », lancée en 1998 sous l'égide d'une association culturelle française – Arts et Médias d'Afrique<sup>2</sup> –, intervient justement

---

<sup>2</sup> C'est cette association, coordonnée par les journalistes lillois Nocky Djedanoum et Maïmouna Coulibaly, qui a organisé le festival Fest'Africa, dont l'opération « Rwanda : écrire par devoir de

à un moment crucial où la façon d'interpréter les événements de 1994 pose problème. Une écriture du génocide rwandais serait encore à faire, en particulier, une écriture « africaine ». À peine une année après la publication des œuvres issues de ce projet<sup>3</sup>, des dizaines d'études critiques<sup>4</sup> commencent à paraître ; il s'agit de problématiser les diverses formes que peut adopter cette écriture des événements de 1994. Dans l'ensemble, ces études reprennent et élargissent les positions défendues par Fest' Africa (Acharien, 2001 ;

---

mémoire » constitue l'une des éditions. Nous reviendrons sur ce projet d'écriture collectif dans notre chapitre consacré aux écrivains Tierno Monénembo et Abdourahman A. Waberi, mais davantage pour montrer à quel point il a pu faire obstacle que pour en exposer à nouveau les enjeux.

<sup>3</sup> Il y en a neuf au total : Tierno Monénembo, *L'ainé des orphelins*, Paris, Seuil, 2000 ; Boubacar Boris Diop, *Murambi : le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000 ; Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes : textes pour le Rwanda*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000 ; Véronique Tadjou, *L'ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud, 2000 ; Koulsy Lamko, *La phalène des collines*, Butare, Kuljaama, 2000 ; Nocky Djedanoum, *Nyamirambo !*, Bamako/Lille, Le Figuier/Fest' Africa, 2000b ; Monique Ilboudo, *Murekatete*, Bamako/Lille, Le Figuier/Fest' Africa, 2000 ; Jean-Marie Vianney Rurangwa, *Le génocide des Tutsi expliqué à un étranger*, Bamako/Lille, Le Figuier/Fest' Africa, 2000 ; Vénuste Kayimahe, *France-Rwanda : les coulisses du génocide : témoignage d'un rescapé*, Paris, Dagorno, 2002.

<sup>4</sup> En quinze ans à peine, plus d'une centaine d'études furent publiées dans le sillage de cette entreprise franco-africaine (ce n'est pas un hasard : celle-ci mobilisa, en plus des artistes, de nombreux universitaires, à l'instar de Catherine Coquio). Parmi les auteurs critiques les plus représentatifs, citons : Josias Semujanga (*Le génocide, sujet de fiction ? : analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Québec, Nota bene, 2008), Nicki Hitchcott (*Rwanda Genocide Stories: Fiction After 1994*, Oxford University Press, 2015.), Alexandre Dauge-Roth (*Writing and filming the genocide of the Tutsis in Rwanda : dismembering and remembering traumatic history*, Lanham, Lexington Books, 2010), Michael Syrotinski (*Singular performances : reinscribing the subject in Francophone African writing*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2002), Robert Stockhammer (*Ruanda : über einen anderen Genozid schreiben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005), Nasrin Qader (*Narratives of catastrophe : Boris Diop, ben Jelloun, Khatibi*, New York, Fordham University Press, 2009), Pierre Halen (« Écrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994 : quelques enjeux », *Études littéraires africaines*, vol. 14 (2002), pp. 20-32), Audrey Small (« The Duty of Memory: A Solidarity of Voices after the Rwandan Genocide », *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory*, vol. 30, n° 1 (2007), pp. 85-100), Martina Kopf (« The Ethics of Fiction », *Journal of Literary Theory*, vol. 6, n° 1 (2012), pp. 65-82), Lisa McNee (« Their voices cry out from the earth: the Rwandan genocide in the West African imagination », dans Overvold, Priebe et Tremaine (éds.), *The creative circle: artist, critic, and translator in African literature*, vol. 11, 2003, pp. 165-186), Véronique Porra (« Y a-t-il une spécificité africaine dans la représentation romanesque de la violence génocidaire ? », dans Bazié et Lüsebrink (éds.), *Violences postcoloniales : représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Berlin, Lit, 2011, pp. 145-163). Des plus jeunes ont ensuite pris le relais : Zakaria Soumaré (*Le génocide rwandais dans la littérature africaine francophone*, Paris, L'Harmattan, 2013), Virginie Brinker (*La transmission littéraire et cinématographique du génocide des Tutsi au Rwanda*, Paris, Classiques Garnier, 2014), Anneleen Spiessens (*Quand le bourreau prend la parole : témoignage et fiction*, Genève, Droz, 2016), Elizabeth Applegate (« Tensions of Witnessing : Fiction, Survivor Testimony, and the Tutsi Genocide », thèse de doctorat sous la direction de Miller, New York University, 2011), Jean-Pierre S. Karegeye (« Rwanda: Ecritures de témoignage et éclatement de l'instance narrative », thèse de doctorat, University of California, Berkeley, 2009) ou encore Anna Rosensweig (« Hearing Witness: Literary Listening as a Duty of Memory in Rwanda », *French Review: Journal of the American Association of Teachers of French*, vol. 86, n° 4 (2013), pp. 744-755).

Djedanoum, 2000a, 2000c ; Mongo-Mboussa, 2000a, 2000b) et l'on ne s'étonnera pas si les principes d'analyse sur lesquels les chercheurs s'appuient font écho à ceux qui furent développés pour l'étude des récits sur la Shoah. En ce qui concerne les recherches francophones, une notion a eu un énorme succès : c'est celle d'*indécidable*. Comme l'évoque Josias Semujanga, l'acception du concept a évolué, désignant d'abord un contenu référentiel avant de devenir une stratégie de langage que l'écrivain pouvait faire sienne : « Comment dire le génocide ? Quelles formes prendrait ce dire déjà désigné comme *indécidable* ? [...] [L]'indécidable se manifeste avant tout comme une forme particulière d'énonciation procédant d'une rhétorique langagière plutôt que comme un contenu quelconque spécifique [sic] (2008, pp. 18-19). »

Ces travaux ne sont pourtant pas sans poser certains problèmes. Un premier point doit être souligné : jusqu'à présent, le corpus littéraire de Fest'Africa a accaparé presque toute l'attention des universitaires, laissant en fin de compte peu de place aux autres productions consacrées au même sujet. C'est ce que Nicki Hitchcott rappelle dans son dernier ouvrage intitulé *Rwanda Genocide Stories : Fiction After 1994* (2015, p. 9). Mais il faut tirer les implications de cette tendance limitative. En particulier, l'on a davantage tenu compte de l'entreprise de Fest'Africa en tant que telle, au lieu d'interroger ce que les textes qui en sont issus pouvaient suggérer *par eux-mêmes*. On peut notamment l'observer chez Audrey Small (2006, 2007) et Martina Kopf (2010, 2012), qui exposent minutieusement le détail du projet avant d'aborder les œuvres particulières – réalisées sans grande contrainte, individuellement et généralement une fois le séjour des écrivains au Rwanda achevé – comme autant de concrétisations distinctes d'une vue commune et unique. Même lorsqu'ils prétendaient examiner d'abord le contenu narratif, les critiques furent bien souvent obnubilés par l'évidence d'un contexte à portée de main, oubliant que d'autres enjeux référentiels, plus subsidiaires ou officieux, pouvaient également avoir joué un rôle discursif. Du fait de l'exclusivité accordée au noyau franco-africain des écritures sur le Rwanda, plusieurs récits de qualité et riches de perspectives nouvelles furent exclus des travaux de recherche. C'est que ces derniers ne correspondaient pas toujours à l'esprit et aux idéaux partagés par la communauté intellectuelle qui s'est formée graduellement dans le sillage de l'opération. À plus forte raison, ces textes



pouvaient s'écarter, à certains égards, d'une mémoire *du*<sup>5</sup> génocide. Prenons ainsi l'exemple du roman *Uraho ? : Es-tu toujours vivant* de l'écrivaine belge Huguette de Broqueville (1997), tombé en disgrâce parce qu'il fut imaginé par la sœur d'un missionnaire blanc du Rwanda et aussi parce qu'il dépeint les massacres commis en 1994 à la manière d'une « guerre » entre Hutu et Tutsi. Voilà un texte qui semble fort éloigné du postulat d'une « expérience limite » qui a tant marqué les recherches poétiques sur le génocide rwandais.

Au-delà du privilège donné à un corpus fictionnel très restreint et dépendant d'enjeux historiques complexes qui ne furent pas toujours bien saisis<sup>6</sup>, le simple fait de maintenir une division entre, d'un côté, ce qui relèverait exclusivement des « récits du génocide » et, de l'autre, des textes mettant en scène d'autres événements géopolitiques ne tient pas de l'évidence. Un tel tri méthodologique a conduit la plupart du temps à nier les nuances et les enchevêtrements d'une Histoire à plusieurs strates, tant temporelles que géographiques, qui résonne à la fois *dans* (directement) et *à travers* (implicitement) les textes. Pour reprendre Pierre Ouellet (Prstojević, 2009, pp. 11-28), c'est d'ailleurs par moments une Histoire « défective », présente comme un « écoulement souterrain » et destinée à être « collectée »<sup>7</sup>. De ce fait, l'approche que les critiques ont développé dans leurs analyses fut parfois naïve. En effet, en ne retenant que la dimension d'une « production testimoniale » (Perraudin, 2007) ou d'une « dénonciation des abysses [evils] du génocide » (Wattara, 2011), ces derniers négligent du coup le dispositif sous-jacent

---

<sup>5</sup> Un nombre incalculable d'études reprennent, dans leur intitulé, les expressions de « mémoire », « écriture », « fiction » ... « du génocide », « de la guerre », etc. Pourtant, aucune d'entre elles ne remet en cause l'évidence du corrélat *de*.

<sup>6</sup> Grosso modo, deux axes furent privilégiés : d'une part, les études consacrées à l'Holocauste (on a bien souvent repris les concepts développés à l'occasion des écritures de la Shoah pour ensuite les plaquer aux productions sur le Rwanda), d'autre part, les recherches africanistes avec leurs lieux communs : critique anticoloniale, oralité et rapports dialogiques avec la tradition, « nouvelles écritures » africaines.

<sup>7</sup> Voir son article « Paysages de l'histoire : une géologie du temps. *Tango de Satan* de László Krasznahorkai » dans lequel il repart de la métaphore géologique afin de proposer une vision de l'Histoire comme une trace pas totalement apparente, mais qui produit des « dépôts » à l'origine de « nouveaux plissements ». Dès lors, la mémoire a pour charge de « canaliser », « drainer », la « force meurtrière de l'Histoire », lui assignant un sens : « Il s'agit d'une mémoire "collectrice", plutôt que "collective", dans la mesure où elle ne se contente pas de rassembler ou de recueillir le commun de manière passive, comme c'est le cas de l'historiographie, ni non plus de mettre en commun ce qui est recueilli et assemblé par chacun, comme dans le témoignage au sens strict : elle est une sorte d'organe ou de dispositif qui recueille ce qui est épars, dit l'un des sens du mot collecteur, une espèce de conduite qui recueille le contenu d'autres conduites, comme on parle d'un collecteur d'égouts ou d'eaux pluviales (Aleksandar Prstojević (éd.) *Raconter l'histoire*, Paris, L'Improviste, 2009, p. 25). »

aux textes par lequel une certaine histoire du génocide puisse être – ouvertement ou non – raccordée à d'autres histoires, anecdotes, selon des modalités qui ne sont évidemment jamais identiques et, surtout, avec des implications à chaque fois différentes, qu'il s'agit bien-sûr de dégager. Que devient alors cette « histoire du génocide » ?

En incluant, dans notre travail, un ensemble de textes littéraires en rapport étroit avec la chute de la Yougoslavie dans les années 1990 (nous verrons plus loin lesquels), nous entendons justement réévaluer l'évidence selon laquelle une entreprise littéraire dévolue à l'actualité politique – comme ce fut le cas avec les faits survenus au Rwanda – ne puisse pas, en même temps qu'elle atteste de cette actualité, s'en dégager et, de la sorte, la déconstruire, remettant en cause l'apparente simplicité du « devoir de mémoire ». Au fond, il s'agit d'inverser le rapport ordinaire entre écriture et histoire. L'événement passé est-il ce *sur quoi* l'on écrit ou, à l'inverse, ce *avec lequel* l'on écrit, cherchant ainsi à rétablir une certaine expérience du réel qui, dès lors, s'inscrit dans la différenciation ? Peut-on vouloir exprimer l'événement et concurremment le démarquer, le borner, se placer en dehors de lui et, de cette manière, le plier à de nouveaux enjeux qui en détermineront la pertinence, quitte à le rejeter ? Il y a une médiation dont il faudrait interroger le caractère complexe et ambigu.

Celle-ci est d'autant plus problématique que les référents sur lesquels elle s'appuie ne vont jamais de soi. L'interprétation historique reste poreuse, contingente et, dès lors, changeante. Ainsi, on se souvient qu'à ses débuts, le discours médiatique sur les tueries de masse commises au Rwanda – qui se déroulèrent sur fond de guerre entre les rebelles du Front patriotique rwandais et les Forces armées rwandaises – avait soulevé un tollé. Sur le continent africain comme en Occident, des voix d'écrivains, de journalistes, d'historiens s'élevèrent pour décrier le regard des médias internationaux. Ceux-ci ne confortaient-ils pas des positions politiques visant le rejet de toute implication occidentale, quand ce n'était pas un retour du refoulé colonial ? Qui étaient les principales victimes : Hutu ? Tutsi ? Rwandais ? S'agissait-il d'un conflit fratricide, d'un projet d'extermination concerté, d'un revers découlant de la colonisation ? La réponse à ces questions n'est pas sans conséquences. De nouvelles fractures surgissent liées à l'incapacité à se défaire des modèles de représentation existants. C'est ce que soulignent

les analyses réunies par Pierre Halen et Jacques Walter dans *Les langages de la mémoire : littérature, médias et génocide au Rwanda* (2007) :

“L’évidence habituelle de la compréhension est soudain suspendue : à un moment donné, littéralement, on ne se comprend plus, on ne s’entend plus. Le sens devient incertain. Loin d’interpréter comme nous le faisons quotidiennement, sans y songer ou presque, tout à coup, nous ne sommes plus assurés de nos grilles de lecture. Tandis que nous vivons d’ordinaire dans le régime de ce qui va sans dire, nous voici plongés avec l’événement dans le régime extraordinaire de ce qui ne sait plus se dire, ou du moins n’en est plus si sûr.” Dans un corpus de presse écrite, ceci se traduit aussi bien par des choix iconographiques conventionnels (poids des références à d’autres génocides, impact du filtre humanitaire...) que par un relatif détachement à l’égard de ces modes de représentation, mais, en ce cas, on peut souvent observer un retour du stéréotype par le truchement du discours d’accompagnement. Semblables variations dans les façons de faire dépendent, notamment, des fluctuations du déroulement du génocide, des réactions internationales, tout comme du passage des photographies d’un support à l’autre ou de l’horizon d’attente du public (pp. 9-10).

De même, la chute de la Yougoslavie, survenue dans la foulée de sécessions politiques en cascade, découlant pour leur part de l’esprit de communautarisme et de repli identitaire, fut interprété de diverses manières, parfois en contradiction les unes avec les autres. Le point de vue sur la Yougoslavie a ainsi pu varier selon que l’on se situait par rapport à l’Europe de l’Ouest ou de l’Est<sup>8</sup>, aux Balkans ou encore aux États-Unis et à l’Australie (deux pays ayant eu à faire face à d’importantes vagues d’immigrants yougoslaves). Il se trouve que le regard, dans son historicité et ses implications, sur ce qui fut l’échec d’un projet supranational a déjà fait l’objet d’interrogations, de la même manière que pour le génocide rwandais. Cela est lié à la place très particulière, en porte-à-faux, occupée par l’espace yougoslave, et cela au sein d’un continent en pleine mutation, alors que la chute du mur de Berlin, en 1989, semblait annoncer une nouvelle ère, que certains appellent « post-nationale » (Young, 2010), sans pour autant que les anciennes réalités de l’époque socialiste (voir d’autres circonstances plus profondes), ne disparaissent complètement. On peut ici se référer aux remarques judicieuses de David Williams (2013) qui, à l’occasion d’une lecture de l’œuvre de l’écrivaine croate Dubravka Ugrešić, a mis en perspective la manière dont la stigmatisation européenne du passé

---

<sup>8</sup> Nous faisons allusion au Bloc de l’Est, bien que cette notion soit tombée en désuétude depuis la chute des régimes communistes.

soviétique a pu ressurgir sur la Yougoslavie, dans sa relation à son propre passé (une Yougoslavie qui, il faut le rappeler, faisait partie du clan des non-alignés) :

And in the lexicon that concludes *The Culture of Lies*, Ugrešić defines communism as the ‘most stigmatized set of ideas and ideological practice, which today serves as an enormous laundromat for cleaning dirty washing’, a stigmatization that allows the global plunder of eastern Europe to go unpunished, as it is only ‘communist stuff’ that is being plundered. As Ugrešić suggests in another essay collection, this stigmatization has meant that ‘a whole culture vanished before it managed to be properly reevaluated’. In the Croatian context, she maintains that the ‘catastrophic fall of communist shares on the world market of political ideologies [has] forced Croatia into total denial of its communist past’. To make matters worse, given the association of the Yugoslav collapse with the fall of another ‘unsustainable’ federation, the Soviet Union, the denial of this past has enjoyed the blessing of the West. The final consequence of all of this is that ‘today, among the ruins of utopian systems (above all communism) ... the future seems to have disappeared somewhere. Especially the “bright future”, the one that is now resting peacefully in the lexicon of communist ideas’ (chap. "Exercises in Polysemy", sect. "Postcommunist ruins: agency and aesthetics, paragr. 4).

Pour mieux saisir le fonctionnement, le rôle et la productivité de la médiation littéraire alors que des écrivain(e)s convoquent des objets tels que le génocide rwandais ou la crise yougoslave, il vaut la peine de resserrer le problème ; celui que pose, rappelons-le, ce truchement fictionnel qui, d’un seul tenant, exprime et borne le référent historique. Ainsi, travailler, par l’écriture, l’événement du conflit afin d’en faire, parfois inconsciemment, un matériau qui servira ensuite à représenter ou, mieux encore, à « modéliser » (Schaeffer, 1999) une expérience du réel, implique que l’on définisse au préalable ce que l’on pourrait appeler des « relations d’extériorités »<sup>9</sup> par rapport à l’actualité inaugurée par ces conflits, dont nous avons vu à quel point elle se trouve être poreuse, multiforme. Nous entendons par *extériorités* des éléments propres à l’univers fictionnel qui, d’une façon ou d’une autre, vont contredire ce qui est en jeu dans l’Histoire représentée, ou du moins s’en défaire. On aura bien compris que nous cherchons à nous désolidariser d’une propension du discours critique – souvent inspiré des théories de Giorgio Agamben sur le témoignage (1999) – à traiter les fictions de guerre ou du génocide en faisant comme si ceux qui les avaient écrites tenaient à se placer au cœur

---

<sup>9</sup> La notion d’*extériorité* est empruntée à Michel Foucault.

d'une Histoire ou d'une actualité violente pour en saisir ainsi la dimension essentielle<sup>10</sup>. Or, cela ne va pas de soi, y compris pour des textes se prévalant d'une injonction mémorielle, à l'instar des écritures du génocide rwandais soutenues par Fest' Africa.

Le fait même que cette Histoire soit foncièrement poreuse, qu'elle reste toujours, dans chacune de ses manifestations, sous le coup du *témoignage* – autrement dit, « au service du jugement » (Ricœur, 1972, p. 38)<sup>11</sup> (une relation du témoignage à la sphère juridique qui se retrouverait, dans un sens plus confessionnel, au cœur du « témoignage de l'absolu », de la passion du disciple (pp. 55-56)<sup>12</sup>) –, implique que la relation qu'entretiennent avec elle ceux qui la glosent n'est jamais passive, ni pacifique, ni dès lors inoffensive. Certains écrivains optent ainsi pour un rapport décalé avec cette Histoire, comme pour en sceller le cours impétueux et, de cette manière, la rendre plus lisible. Broqueville, dans son roman *Uraho*, relate ainsi les événements dont son frère fut le témoin et la victime, tandis qu'il officiait à la Mission de Rwaza (au Rwanda). Or, au lieu de s'en tenir strictement à la chronique d'une « guerre », elle fait entièrement dépendre le récit des faits d'une haine « au fond des viscères » (Broqueville, 1997, p. 126) à une toute autre scène, plus fantasmagorique, celle d'un amour sublimé, presque incestueux, avec son frère mort à son retour à la Mission. Marc Quaghebeur fait d'ailleurs de ce « basculement du réel dans le fantasmatique » (2015, p. 39), « propuls[ant] le lecteur dans une bulle mythique plus qu'historique » (p. 36), une spécificité de la littérature belge

---

<sup>10</sup> C'est encore à ce genre de lecture qu'invitent les études génocidaires sur la figure du « bourreau ». Voir, par exemple, le travail de Spiessens (*op. cit.*), qui, en amont de l'analyse de la parole du tortionnaire comme construction de soi et de sa neutralisation par le biais du péri-texte, ne remet pas en cause le modèle d'une expérience intime, quasi gnostique, de l'horreur, à laquelle nous ont habitué Primo Levi et Agamben.

<sup>11</sup> En proposant une « sémantique du témoignage », Ricœur rappelle que le témoignage, dans le langage ordinaire, n'est jamais complètement empirique. Il implique une relation duelle (« il y a celui qui témoigne et celui qui reçoit le témoignage »), mais il est aussi au service du jugement : « la constatation et le récit constituent des informations sur la base desquelles on se fait une opinion sur une séquence d'événements, sur l'enchaînement d'une action, sur les motifs d'un acte, sur le caractère d'une personne, bref sur le sens de ce qui est arrivé. Le témoignage est cela sur quoi on s'appuie pour penser que..., pour estimer que..., bref pour juger. Le témoignage veut justifier, prouver le bien fondé d'une assertion qui, par delà le fait, prétend atteindre son sens (« L'herméneutique du témoignage », dans Castelli (éd.), *Le témoignage : actes du Colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'Institut philosophique de Rome, Rome, 5-11 janvier 1972*, Paris, Aubier Ed. Montaigne, 1972, p. 38). »

<sup>12</sup> Dans son analyse, le philosophe français établit une continuité entre le sens profane du témoignage et son sens religieux (le témoignage du Christ ainsi que de la passion du Christ, le témoin étant aussi le « martyr »), mettant en valeur leur fondement commun qui n'est rien d'autre qu'une « immédiateté de l'absolu sans quoi il n'y aurait rien à interpréter (ibid., p. 54). »

francophone. Mais l'on retrouve également de telles configurations chez les écrivains yougoslaves ayant vécu en dissidence qui, à l'instar de la romancière serbo-croate Dubravka Ugrešić, se sont toujours efforcés de s'extraire des canons esthétiques nationaux.

En se positionnant en dehors ou plutôt « à côté » (« *alongside* », pour reprendre une notion chère à Syrotinski [2009]) de l'actualité politique, les écrivains manifestent bien souvent une certaine résistance<sup>13</sup> face à ce qui est alors constitué en « événements », « faits », « mémoire ». Une écriture peut ainsi se construire contre l'événement conçu par les médias ou les canons de la littérature, de l'art ou de l'histoire. Ugrešić le fait avec force, alors qu'en s'identifiant à la sorcière Baba Yaga, elle attaque une Histoire de la guerre qui, en Croatie tout comme en Serbie, fut toujours parée des attributs de la virilité. Sous sa plume, l'Histoire se trouve être non seulement rendue apolitique mais plus encore dévirilisée par sa relocalisation sur un terrain à la fois intertextuel – le conte merveilleux et le *soap opera* – et économique : l'industrie du fantasme pornographique et ses clubs SM. Pourtant, il arrive aussi que la mise à l'écart de l'Histoire, loin d'« exorciser » sa violence intrinsèque et de « crever l'abcès » (Tadjo, 2000, p. 11), constitue au contraire un moyen plus sûr de revenir à elle. *La route du salut* de l'écrivain français Étienne de Montety (2013) est à ce titre exemplaire. Le récit met en scène un épisode accessoire de la guerre de Bosnie-Herzégovine, celui de l'implication de combattants moudjahidin aux côtés des troupes bosniaques. Pourquoi s'intéresser à ce qui ne constitue en réalité qu'une petite digression dans le contexte global de la Yougoslavie ? C'est que le renvoi à l'action des volontaires islamistes, partout à l'étranger et non pas uniquement en Bosnie, permet à l'écrivain de renouer implicitement avec une Histoire de la France – traçant, en amont, l'horizon des mythes identitaires –, une Histoire dont nous verrons qu'elle ne surgit qu'en négatif. Dans un tout autre registre, le récit de Jean Hatzfeld intitulé *Robert Mitchum ne revient pas* transporte le lecteur à l'écart des affrontements de Sarajevo pour le ramener à une histoire du sport, le tir olympique, en l'occurrence, ce qui n'est pas sans produire des effets sur la représentation d'une guerre qui fit également des victimes civiles.

---

<sup>13</sup> Signalons deux ouvrages traitant des conjonctions de la littérature et de la résistance (le premier est une étude tiers-mondiste, le second se cantonne à la Résistance) : Barbara Harlow, *Resistance literature*, New York/London, Methuen, 1987 ; Ruth Reichelberg et Judith Kauffmann, *Littérature et Résistance*, Reims, Presses universitaires de Reims, 2000.

Comment expliquer ces rapports de distance que les écrivains entretiennent avec les « faits »<sup>14</sup> historiques auxquels ils se réfèrent, mettant en cause les canaux habituels par lesquels ceux-ci se trouvent être inscrits dans l'histoire et la mémoire collective – que ce soit les médias de masse, les canons officiels ou, de façon plus diffuse, les objets de ce que Danilo Kiš nomme le « kitsch folklorique » (1996, p. 14) ? Selon nous, leurs textes ne visent pas à authentifier une violence incommunicable que les guerres civiles et les crimes de masse ont fini par emblématiser depuis le milieu des années 1990. Il nous faut abandonner l'approche testimoniale, qui, ces vingt dernières années, a dominé les études narratives sur le conflit. Sciemment ou non, les écrivains ont davantage souligné combien ces faits, et leurs traces dans l'actualité, pouvaient produire de nouvelles lisibilités en dehors des situations géopolitiques spécifiques auxquelles ils renvoyaient. De tels changements d'angle ne sont pas sans relation avec la mémoire individuelle des auteurs – qui n'en est pas moins une mémoire sociale, comme le rappelle Christian Derouesné (Comet, Lejeune et Maury, 2008, p. 42) – et les affinités que ces derniers entretiennent avec une actualité qui leur est (devenue) propre. Nous entendons par là une actualité vécue touchant parfois au passé récent, avec lequel elle tend bien-sûr à se confondre. Mais il s'agit d'une actualité qu'au fond les écrivains n'auraient peut-être pas su interroger sans la faire coïncider à cet autre espace, plus politique et médiatique, celui du conflit.

Une jonction s'opère entre le récit *du* (sur le) conflit et cet autre récit d'un déplacement par lequel le conflit passe du statut de vérité reconstituée à celui d'objet constituant (en quelque sorte un « interprétant », pour reprendre une notion de Charles S. Peirce). Cette extériorisation de la guerre ou du génocide est rendue d'autant plus facile que, comme nous l'avons vu, les événements auxquels il est fait allusion ne se détachent pas d'une actualité poreuse, ouverte à différentes interprétations. La fiction littéraire devient ainsi le théâtre de ce que Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino appellent des « mondes possibles » (repris de Leibniz) :

---

<sup>14</sup> Rappelons que dans son emploi vieilli, la notion désigne les actions remarquables à la guerre, avec une connotation patriotique. Ainsi, parle-t-on de *faits d'armes*. Si aujourd'hui, en particulier pour les crimes de masse, on retient surtout l'acception juridique du concept (« tout événement extérieur pouvant avoir un effet juridique » d'après la base de données lexicographique du CNRTL), l'idée d'une action ou d'un événement exemplaire reste impliquée dans la prédication. Or, fréquemment, c'est cette valeur d'exemplarité de circonstances montées en faits que les écrivains entendent casser.

Pour créer des objets non existants, je peux par exemple procéder de la façon suivante : j'ai à ma disposition un ensemble d'objets réels, chacun caractérisé par un certain nombre de propriétés. En empruntant des propriétés à certains êtres existants, je puis composer un nouvel être, différent de ceux que je connais. C'est au fond le procédé qu'ont souvent utilisé les romanciers réalistes : ils s'inspirent non d'une personne déterminée qui leur servirait de modèle, mais procèdent par combinaison de traits empruntés à plusieurs modèles, réels ou littéraires. On peut aussi procéder par variation imaginaire à partir d'êtres ou de propriétés définis. Il en est de même pour le monde dans lequel évoluent les personnages (2003, pp. 60-61).

Si nous repartons de l'idée d'une médiation littéraire qui, comme nous l'avons vu, se construit dans la distance et à l'écart de l'événement du conflit<sup>15</sup>, quelles seraient les implications de ces déplacements ? C'est là la limite de beaucoup d'études antérieures qui, en postulant le caractère intrinsèque de la violence guerrière ou génocidaire – l'essai de Michael Rinn, *Les récits du génocide : sémiotique de l'indicible* (1998) est à ce titre exemplaire –, n'ont pas toujours réussi à mener l'enquête sur ce qui pouvait expliquer de tels écarts. Ainsi, pourquoi Monénembo, dans *L'ainé des orphelins* (2000), élabore-t-il l'intrigue de son roman autour des frasques d'un enfant des rues au lieu d'évoquer le sort des victimes du génocide rwandais ? Beaucoup de critiques ont interprété le parcours de l'enfant comme une métaphore de l'horreur, mais peut-on vraiment envisager les choses ainsi ? Par ailleurs, quelles pistes cela ouvrirait-il sur les liens que l'écrivain franco-guinéen a pu entretenir avec l'actualité des faits survenus au Rwanda ou avec le projet d'écriture collective dans lequel il s'inscrivait ?

De manière générale, on peut dire que la représentation des conflits vient appuyer une « entreprise de refondation » (Colin-Thébaudeau, 2006), pour faire écho aux poétiques créoles d'Édouard Glissant et de Patrick Chamoiseau. À l'image de la « pensée maronne » (Chamoiseau, 1997, p. 22), postulant que l'art devrait résister à toute domination, il s'agit de reformuler les données du réel de manière à se défaire de son emprise aliénante. Nous l'avons vu avec Ugrešić, mais c'est aussi le cas chez Jean Hatzfeld, qui, tandis qu'il décrit le siège de Sarajevo dans son roman *Robert Mitchum ne revient pas* (2013), décale la perspective sur le combat armé pour ne retenir que le destin de deux athlètes olympiques sarajéviens refusant toute implication dans le conflit : c'est

---

<sup>15</sup> De plus, à l'écart de ses mises en circulation dans une mémoire discursive elle aussi historicisée. Qu'on le veuille ou non, les « faits » sont toujours d'abord du langage.



une façon de rejeter la guerre dans son évidence et à travers elle les valeurs qu'elle met en jeu, mais il faut par ailleurs resituer le récit dans l'interdiscours d'une écriture journalistique dominante. Toutefois, même si elle nous a longtemps retenue, nous rejetons la notion de *refondation*. Nous remettons en cause les connotations positive et intentionnelle qui lui sont attachées, de même que son rapport étroit à un cadre épistémologique fortement idéologique, en l'occurrence, les rapports entre savoir et pouvoir qui ont toujours été au centre de la critique postcoloniale. Même si, en infléchissant la perception du conflit, les écritures de la guerre ou du génocide appuient un projet exploratoire visant à dépasser la fascination procurée par la violence, nous verrons qu'en réalité, il ne s'agit pas toujours à proprement parler d'un dépassement. Il est donc important de repartir d'un concept qui ne soit pas déjà une interprétation édifiante (comme c'est souvent le cas en études littéraires).

En nous dessaisissant du principe d'une littérature testimoniale, par laquelle des stratégies d'écriture, délibérées, sont déployées pour « dire l'horreur » de la guerre ou du génocide, notre recherche voudrait inviter à une meilleure compréhension du rôle et du fonctionnement de la fiction littéraire. En effet, en retraçant l'incidence sur la représentation de modes de mise en scène du conflit qui, comme nous avons tenté de le dégager, ne vont pas de soi, on se donne la possibilité de mieux comprendre la place occupée par la fiction dans nos sociétés, marquées par la contingence, mais aussi le renouveau. C'est que l'effondrement de la Yougoslavie des années 1990 et le génocide rwandais de 1994 surviennent tous deux à un moment crucial de l'Histoire au cours duquel les réalités sociales tendent à changer rapidement. Or, en interrogeant les implications qui se cachent derrière les mises en scène du conflit, dans leur singularité, on peut ainsi réfléchir à la manière dont les poètes et romanciers se situent par rapport à cette évolution et y participent, pour une part du moins, à travers leurs productions esthétiques.

## Corpus

Considérer les formes d'un en dehors du conflit – un conflit qui, quelles que soient ses manifestations, est « indéfiniment médiatisé[e] » (Ricœur, 1972, p. 55) – conduit à se situer en marge d'une référence directe à ce qui se trouve être constitué, par les médias,

les historiens ou toute autre communauté de recherche, en « événement ». C'est pourquoi nous n'avons ni choisi ni agencé les ouvrages de notre corpus d'après leur représentativité des guerres de Yougoslavie ou leur légitimité à dire l'horreur génocidaire survenue au Rwanda. Bien que tous rendent compte, à un degré ou à un autre, d'une expérience, ce ne sont pas à proprement parler des « textes de témoignage », au sens où l'entend Catherine Coquio (2004, p. 100). Mais revenons d'abord sur ces œuvres réalisées par des écrivains issus de divers milieux (tous n'ont d'ailleurs pas écrit en français). Notre corpus primaire se compose ainsi de : *Robert Mitchum ne revient pas* de Jean Hatzfeld (2013), *La route du salut* d'Étienne de Montety (2013), *Le soldat et le gramophone* (*Wie der Soldat das Grammofon repariert*) de Saša Stanišić (2008)<sup>16</sup>, *Le ministère de la douleur* (*Ministarstvo boli*) de Dubravka Ugrešić (2008)<sup>17</sup>, *L'ainé des orphelins* de Tierno Monénembo (2000), *Moisson de crânes : textes pour le Rwanda* d'Abdourahman A. Waberi (2000), *Murambi : le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop (2000), *L'ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda* de Véronique Tadjo (2000) et enfin *Uraho ? Es-tu toujours vivant* d'Huguette de Broqueville (1997).

Comme on peut le voir, les écrivains à l'étude forment un groupe extrêmement hétérogène. Jean Hatzfeld et Étienne de Montety sont tous deux des journalistes français, mais leur parcours diverge à bien des égards. Le premier a acquis, en tant que collaborateur du quotidien français *Libération* (de gauche), une longue expérience de reporter de guerre. À l'inverse, le second, partisan et biographe de figures d'hommes de lettres associés au mouvement nationaliste d'Action française, est surtout connu pour avoir animé la chronique quotidienne « Encore un mot » au *Figaro* (Montety, 2012) – ces fameux « billets du “Figaro” ». Pour leur part, Dubravka Ugrešić et Saša Stanišić sont des ressortissants de l'ancienne Yougoslavie qui se sont exilés en Europe occidentale après le déclenchement de la guerre. Mais, là aussi, leur trajectoire respective diffère sensiblement : Ugrešić a grandi et évolué au sein de la Yougoslavie communiste, Stanišić n'était encore qu'un enfant lorsqu'il quitta, accompagné de ses parents, Višegrad, sa ville

---

<sup>16</sup> L'ouvrage parut en 2006 chez un grand éditeur allemand de littérature contemporaine. Cette édition sera également convoquée en cours d'analyse : Saša Stanišić, *Wie der Soldat das Grammofon repariert : Roman*, München, Luchterhand.

<sup>17</sup> L'édition originale, en serbo-croate, est de 2004 : Dubravka Ugrešić, *Ministarstvo boli*, Beograd/Zagreb, Fabrika knjiga/Faust Vrančić. Nous n'avons utilisé que la traduction française de Janine Matillon.

natale en Bosnie-Herzégovine. Par ailleurs, tandis que l'exil d'Ugrešić, fuyant ce qui allait devenir la Croatie, procédait d'un acte de dissidence contre un régime totalitaire, celui de Stanišić, visé par l'un des premiers massacres de la guerre de Bosnie, découlait de circonstances dont il n'avait pas pleine connaissance de cause.

Et que dire des écrivain(e)s qui se sont attelés aux tueries commises au Rwanda ? On constate, encore une fois, qu'ils n'ont pas du tout les mêmes dispositions. Ainsi, bien que les chercheurs aient toujours considéré l'équipe d'artistes réunie autour de l'opération de Fest' Africa comme un corps cohérent constitué d'auteurs africains, il faut se rendre à l'évidence que le groupe n'est nullement homogène et n'est pas non plus spécifiquement « africain ». Tierno Monénembo et Abdourahman A. Waberi ont émigré en France, se taillant par la suite une place au sein du champ littéraire français – un champ dépendant fortement des institutions littéraires parisiennes et de leurs instances de promotion et de diffusion<sup>18</sup>. Là encore, l'écart entre les deux écrivains se creuse. L'exil de Monénembo est comparable à celui d'Ugrešić : l'auteur de *L'ainé des orphelins* fuit, à pied, la Guinée-Conakry en 1973, sa vie étant menacée tout comme celle d'autres intellectuels guinéens par la dictature de Sékou Touré. Au contraire, Waberi, à l'instar de Stanišić, quitte Djibouti à un âge relativement peu avancé, et cela en étant au bénéfice d'une bourse d'études française. Quant à eux, le Sénégalais Boubacar Boris Diop et l'Ivoirienne Véronique Tadjo ont toujours vécu sur le continent africain. Dès lors, le Rwanda n'a pas pu les toucher de la même manière qu'il n'a fait sens pour Monénembo ou Waberi. De même, leur rapport au fait littéraire et, corollairement, à la langue française, n'est pas tout à fait identique à celui de leurs compères français. Mais ce serait également une erreur de mettre sur le même plan B. B. Diop et Tadjo : l'un provient d'un pays ayant énormément souffert de l'acculturation française, quand l'autre, née à Paris (d'une mère française), résidant aujourd'hui à Johannesburg, a eu une fréquentation plus transversale de l'Afrique. Enfin, Huguette de Broqueville, une écrivaine belge dont le frère, décédé, exerça comme prêtre au Rwanda, se détache nettement de l'alliance franco-africaine par sa position atypique, apportant un tout autre éclairage sur l'action des Pères blancs dans la région des Grands Lacs.

---

<sup>18</sup> Autrement dit, un champ très hiérarchisé, comme le montre les analyses sociologiques de Pierre Bourdieu (*Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998).

Cette diversité de provenances, de parcours, de dispositions à l'égard des champs politique, médiatique ou littéraire ne peut faire apparaître, *a priori*, qu'un objet paradoxal. À supposer que les œuvres de ces écrivains aient quelque relation avec leur trajectoire respective, quel rapport peut-il y avoir, sauf peut-être de simple contradiction, entre *La route du salut* de Montety et *Le ministère de la douleur* d'Ugrešić ? À travers les périples de Moskowsky et d'Hamzic, Montety suscite une identification à l'univers du combat et ses valeurs, allant jusqu'à interroger, manifestement, sa propre fascination pour les moudjahidin, ces engagés volontaires islamistes durant le conflit bosniaque. Tout à l'opposé, l'écrivaine serbo-croate – aujourd'hui néerlandaise – nous propulse loin des ruines de la Yougoslavie, au cœur d'une Europe libérale cédant volontiers à la manie muséale et patrimoniale, afin de déconstruire les mythes nationaux ayant conduit à faire du Serbe un ennemi de la Croatie. D'un autre côté, qu'est-ce qui pourrait bien relier Huguette de Broqueville, qui voudrait rappeler l'importance – l'urgence – d'une entreprise civilisatrice trop souvent méprisée, et Boubacar Boris Diop, condamnant cette même entreprise au nom des milliers de morts dont elle serait la cause première ? Ce qui rapproche ces écritures si distinctes les unes des autres, ce n'est ni un contenu spécifique, ni une manière d'aborder les faits historiques ou de se situer par rapport à un discours dominant qui aurait un droit de regard sur les interprétations du passé, c'est davantage une attitude ambivalente qui tient à la fois du témoignage et de l'appropriation, du désir d'éprouver une réalité et de la transformer, et par laquelle il s'agit, on l'a vu, de ménager des extériorités créatrices.

Les textes composant notre corpus se rejoignent sur un autre plan encore. Dans une certaine mesure, ce nouvel aspect apporte un éclairage sur la relation double et paradoxale que les textes entretiennent avec l'Histoire. En effet, les récits à l'étude ont un lien complexe au réel qui ne tient pas du hasard : le réel est formé de réalités contradictoires ; les conflits invoqués sont eux-mêmes à la jonction entre plusieurs lieux, temps, coexistant malgré leur incompatibilité flagrante. C'est d'ailleurs là l'intérêt de rapprocher les guerres d'ex-Yougoslavie et le génocide rwandais dans une même étude, comme nous le faisons. Les conflits en Croatie, en Bosnie ou encore au Kosovo (1998-1999) résultent, comme on le sait, de la résurgence des particularismes locaux (serbes, croates, bosniaques) : les leaders des différents groupes identitaires (« ethniques ») ont ainsi cherché à déterrer les traces du passé, en particulier celui d'avant la Yougoslavie de Tito, afin de pouvoir

légitimer les nouveaux nationalismes. C'est ce processus d'excavation et de réinterprétation des artefacts du passé (littérature du folklore, symboles de la Seconde Guerre mondiale, etc.) qu'Ugrešić décrit dans son essai *The culture of lies* (1998). Pourtant, alors même que ces vieilles « nations » semblent renaître de leurs cendres<sup>19</sup>, l'espace yougoslave, qui avait renié ces réalités au nom de « l'Unité et fraternité » de tous les Yougoslaves, continue de subsister. Mieux : il est lui aussi réinventé, c'est l'Union européenne, qui, à sa manière, réincarne le rêve yougoslave et, sous un certain angle, le mirage communiste. Au Rwanda, de même, les temps et les lieux, chacun avec sa logique propre, viennent s'entrechoquer. Est-ce que les tueries survenues entre 1959 et 1994 ont des racines lointaines ou, au contraire, ne sont-elles que l'inévitable conséquence d'une vision raciale, « taxinomique » (Chrétien et Kabanda, 2013, p. 34), de l'occupant, héritée du XIX<sup>ème</sup> siècle ? D'un côté, l'on a affaire à une évidence ethnique, de l'autre, à celle d'une aliénation. Mais si la question a pu se poser de cette manière, c'est aussi parce que dès les années 1990 (notamment après le génocide de 1994) survient un renouveau de la conscience africaine. De plus en plus, en effet, l'idée s'impose que l'Afrique n'a en fait jamais existé, qu'elle fut inventée, non pas par l'Africain, mais par d'autres et contre lui, au détriment d'une véritable connaissance interculturelle. On peut ici se référer à un essai de Valentin-Yves Mudimbe qui, encore aujourd'hui, séduit de nombreux intellectuels noirs : *The Invention of Africa : gnosis, philosophy and the order of knowledge* (1988).

Depuis le retour, ces dernières décennies, d'une littérature « transitive », comme l'observe Griet Theeten (2015, p. 3) à la suite de Dominique Viart, la critique littéraire retient surtout la question des *modes* de représentation de l'Histoire, comme si celle-ci était invariablement une, indifférente à la fiction. Mais l'Histoire est un phénomène complexe, par lequel, ainsi que nous l'avons constaté, plusieurs strates se touchent sans qu'il n'y ait nécessairement de coïncidence entre elles. Or, l'on s'intéresse peu à la façon dont la littérature cherche à résoudre cette densité confuse d'une « Histoire des histoires », tout comme elle espère en tirer parti. En repartant des implications des mises en scènes du conflit et la manière dont les textes se dessaisissent, dans une certaine mesure, du témoignage sur la guerre ou sur le génocide, on se donne la possibilité de répondre à cette

---

<sup>19</sup> Certains historiens, tel Paul Garde (*Vie et mort de la Yougoslavie*, Paris, Fayard, 1992), n'admettent pas que les peuples yougoslaves aient pu avoir une histoire commune avant la formation de l'État yougoslave en 1918. Il n'y a en fait pas de véritable consensus.

question. Il y a ainsi des écrivains, à l'instar de Monénembo, qui entretiennent un rapport ironique avec cette Histoire, renonçant à s'en faire l'exégète pour lui préférer un débat sur le droit, ou plutôt le non-droit, à la parole (mais c'est bien là une manière de réécrire le réel). D'autres, comme Stanišić, redessinent la carte d'un conflit pour le rendre habitable : c'est notamment la question du sport dans la guerre, que l'on retrouve chez Hatzfeld, mais qui, chez Stanišić, sert à réinscrire une utopie yougoslave.

## Outils théoriques et méthodologiques

La structure différenciée du corpus, de même que la nature de notre objet de recherche – des récits tirant parti du « pouvoir d'écart » (Starobinski, 1970) propre à l'imagination afin de créer ce que nous avons appelé des « extériorités » du conflit – nous pousse à opter pour une démarche rhétorique dans nos analyses textuelles. Cela suppose au moins deux observations fondamentales sur la manière de concevoir notre objet. Premièrement, la perspective rhétorique est indissociable de la notion, bien connue en linguistique, de *co(n)texte(s)*<sup>20</sup> : « Le *sens* des mots, des phrases, des énoncés entiers, n'est en effet donné que dans un *contexte* qui en permet la production ou l'interprétation (Schmoll, 1996, p. 5). » Il en va de même pour tout texte fictionnel, qui requiert d'être examiné dans son historicité particulière et, notamment, dans sa confluence avec d'autres textes (voir la notion d'*intertextualité* développée par Julia Kristeva (1978) à la suite des travaux de Mikhaïl Bakhtine [1978]), discours, artefacts<sup>21</sup>, eux-aussi historicisés. Mais il est nécessaire de rappeler qu'il ne peut pas y avoir de contexte prédéfini, tout contexte étant nécessairement construit lors de l'interprétation (Schmoll, 1996, p. 10). D'où l'importance de l'*énonciation*, conçue comme « activité qui configure son propre contexte » (id.)<sup>22</sup>. En préférant se rabattre sur un contexte externe – préfabriqué – aux

---

<sup>20</sup> Pour se faire une idée des multiples perspectives recouvertes par cette notion fondamentale, nous renvoyons aux études rassemblées par Patrick Schmoll dans le n° 6 de la revue de linguistique *SCOLIA* (*Contexte(s)*, Strasbourg, Université des Sciences Humaines de Strasbourg/UMR Landisco - CNRS (SCOLIA : Sciences Cognitives, Linguistique & Intelligence Artificielle), 1996). Jean-Michel Adam a également essayé de théoriser ce concept rétif, proposant un « système de concepts » gravitant autour de l'idée centrale de *contexte* : Jean-Michel Adam et Gilles Lugin, « *Texte, contexte et discours* en questions : réponses de Jean-Michel Adam », *Pratiques*, n° 129-130 (2006), pp. 21-34.

<sup>21</sup> On le voit chez Ugrešić pour qui les objets de la vie quotidienne deviennent discours.

<sup>22</sup> La notion de *scénographie*, élaborée par Dominique Maingueneau, entend rendre compte de cette activité en repérant les marques discursives par le biais desquelles « un discours singulier pose son énonciation, celle qui le rend légitime et qu'il légitime en retour (Dominique Maingueneau, « Contexte

œuvres, la critique échoue d'ailleurs à identifier les traces de cette dynamique, par laquelle « le discours [en l'occurrence, le texte] [...] définit [...] les conditions de sa propre pertinence » (id.). Deuxièmement, l'approche rhétorique par le contexte force à envisager les œuvres dans leur dimension communicationnelle : chaque texte implique, que ce soit explicitement ou non, un acte de communication entre l'auteur et son lecteur. On se souvient de l'ouvrage de Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (1961) : en cherchant à déterminer les relations pragmatiques entre l'auteur et le lecteur, Booth soulevait, entre autres, les questions de la dimension morale de l'esthétique narrative, du caractère construit des postures d'auteur et de lecteur à travers la fiction, de la valeur aspectuelle des événements présentés (*telling* vs. *showing*), non sans renouer avec une conception intentionnaliste (voir la notion d'*auteur sous-entendu* ou *inféré*).

En dehors des affinités internes entre notre objet et l'approche rhétorique du récit, nous voudrions également tenir compte d'un changement de paradigme dans les études sur la fiction. Comme le rappelle Richard Walsh (2007), la littérature fut longtemps le champ expérimental pour des concepts de la théorie narrative. Pourtant, cet héritage est aujourd'hui remis en cause. En narration, les chercheurs ont ainsi commencé à s'intéresser à de nouveaux médias, disciplines, qui requéraient d'autres outils que ceux de la fiction littéraire. En privilégiant les acquis récents de la rhétorique, nous voudrions justement rappeler que le matériau sur lequel nous travaillons, bien qu'exclusivement littéraire, s'inscrit dans un environnement multiforme, très médiatisé, et dont les productions littéraires n'en sont en réalité qu'une des composantes. C'est un point important si l'on veut comprendre l'enjeu des déplacements esthétiques vis-à-vis du conflit et de son événementialité. Ceux-ci, en effet, ne sauraient être saisi en dehors du contexte médiatique des guerres yougoslaves et du génocide rwandais. On l'a évoqué, les récits de Fest' Africa furent davantage une réponse à la perception (du moins, l'intuition de ce regard) promulguée par les historiens, les journalistes et les politiques sur les massacres commis au Rwanda qu'une tentative de saisir ces massacres en eux-mêmes. Mais il en va de même pour Hatzfeld, qui, en situant son récit dans « l'œil du cyclone » des affrontements de Sarajevo, se pose des questions de journalisme. Pour sa part, le

---

et scénographie », *Scolia*, vol. 6 (1996a), p. 188). » Voir aussi ses ouvrages : *Pragmatique pour le discours littéraire* (nouv. éd.), Paris, Armand Colin, 2005, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996b.

commentaire d'Ugrešić sur les idéologies nationalistes ayant conduit à la guerre ne saurait faire tout à fait sens sans leur coïncidence avec un marché global des productions culturelles qui réintègre ces mêmes idéologies tout en les normalisant, faisant oublier ce que pourtant elles sont. Ainsi, que ce soit chez Ugrešić, Hatzfeld, Montety, et ainsi de suite, on constate une ouverture du fait littéraire vers d'autres ensembles. À ce niveau, la rhétorique peut faire office de jonction, ce que permet moins l'optique structurale.

Parmi les théoriciens qui, en conjoignant la rhétorique et la narratologie, ont pu repenser les cadres de l'acte fictionnel, citons notamment : James Phelan (2005, 2007), David Herman (2002) et Richard Walsh (2007). Ces derniers ont l'intérêt de s'être détournés des modèles statiques proposés par les écoles théoriques ; par là, ils ont cherché à mieux cerner les expériences interprétatives faites par le lecteur au cours de la lecture. Se démarquant de bon nombre d'analyses qui envisagent la fiction uniquement comme du langage, ils ont cherché à développer de nouveaux outils faisant voir celle-ci comme : « a particular way of meaning, a particular kind of contribution to cultural discourse at large, the distinguishing features of which are grounded in the rhetorical potential generated by its fictionality as such (Walsh, 2007, pp. 6-7). » Booth considérait ainsi la fiction comme « l'art d'imposer des mondes fictionnels » (2010, Afterword, Clarifications, sect. 2, paragr. 8). On le voit, il y a un changement de paradigme vis-à-vis de recherches plus traditionnelles où la question du jugement, de sa construction textuelle, fut surtout pensée à l'échelle sémantique, celle des (petites) unités linguistiques – il en est ainsi des travaux de Paul Grice (1979), d'Oswald Ducrot (1984, 1991) et, à leur suite, de ceux de Catherine Kerbrat-Orecchioni (1977, 1998). Notamment, Phelan (2007) a tenté de réunir les acquis de la rhétorique et de la narratologie afin d'élaborer de nouveaux principes sous-tendant l'expérience de la lecture. Il a souligné la corrélation étroite entre le jugement, la forme et la progression narratives :

(1) The judgments we readers of narrative make about characters and tellers (both narrators and authors) are crucial to our experience—and understanding—of narrative form. By form I mean the particular fashioning of the elements, techniques and structure of a narrative in the service of a set of readerly engagements that lead to particular final effects on the implied audience. (2) Narrative form, in turn, is experienced through the temporal process of reading and responding to narrative. Consequently, to account for that experience of form we need to focus on narrative progression, that is, the synthesis of both the textual dynamics that govern the movement of narrative



from beginning through middle to end and the readerly dynamics—what I have so far been calling our engagement—that both follow from and influence those textual dynamics (2007, p. 3).

## Étapes de la recherche

Notre étude – essentiellement analytique – est articulée tout autour de ces deux noyaux référentiels que sont l’effondrement de la Yougoslavie (plus précisément, la guerre de Bosnie-Herzégovine et le conflit entre la Croatie et la Serbie) et le génocide rwandais de 1994 qui, il faut le rappeler, se déroula sur fond de guerre entre le FPR<sup>23</sup> et les FAR<sup>24</sup>. Nous aborderons les textes du corpus comme autant de mises en scène singulières d’une extériorité complexe par rapport aux conflits représentés et les discours idéologiques que ceux-ci entraînent dans leur ronde. C’est pour mieux faire ressortir cette complexité – fruit du hasard issu de la coïncidence entre une « actualité » propre à chaque écrivain et une entreprise esthétique – qu’il nous a paru nécessaire de ne pas intégrer les œuvres traitées à un discours visant à les hiérarchiser et à les catégoriser de façon indue.

Mais des couples se forment, décrivant de grandes tendances. La première partie du travail, consacrée aux journalistes français Jean Hatzfeld et Étienne de Montety, montre ainsi la manière dont on a pu concevoir une esthétique à la jonction entre un ailleurs *invoqué* – celui de la guerre de Bosnie, mais aussi celui de l’ancienne République yougoslave (chez Hatzfeld) – et un ici *conjuré* : la France ou plus généralement l’Europe occidentale. C’est que le contexte de l’Union européenne et celui de l’émergence d’une communauté internationale ne sont pas sans faire écho aux réalités yougoslaves. La seconde partie, portant sur les œuvres de Dubravka Ugrešić et de Saša Stanišić, se caractérise par la situation inverse, celle d’anciens exilés yougoslaves qui se sont installés respectivement aux Pays-Bas et en Allemagne. Ainsi, l’ici s’est transformé en ailleurs et l’ailleurs, en ici. Leurs textes rendent compte de ce basculement des repères, d’où, semble-t-il, un plus grand recul vis-à-vis de l’Histoire. Mais les modalités de cette distanciation sont diamétralement opposées sur le plan poétique si l’on compare Ugrešić à Stanišić. La troisième partie analyse un groupe constitué de quatre récits parrainés par

---

<sup>23</sup> Le Front Patriotique Rwandais, créé en Ouganda par des exilés tutsi (1988).

<sup>24</sup> Les Forces armées rwandaises, composées presque exclusivement de Hutu.

l'opération artistique « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », conçue dans le but d'initier une parole africaine sur le génocide rwandais. Tous ces textes raccordent les événements survenus en 1994 à un lieu hypothétique, celui d'une parole affranchie ou d'un regard sur soi renouvelé. Toutefois, cet imaginaire a pu prendre des significations très différentes d'un auteur à l'autre. Cela témoigne aussi de leur désaccord vis-à-vis des enjeux d'une écriture commune. Enfin, la quatrième partie aborde le roman d'une écrivaine belge ayant perdu son frère au Rwanda. La scène qu'elle convoque est à mi-chemin entre l'hommage au frère décédé, ouvrant sur une forme de spiritualité, et la chronique des massacres.

Mises bout à bout, ces œuvres révèlent leur nature essentiellement historique, faisant découvrir leurs relations mais aussi leurs écarts respectifs, leurs apories, qui se devinent une fois les textes lus à la lumière des autres. Pourtant, nous verrons qu'ils constituent tous un « témoignage » : une tentative de fixer le temps en défaisant et en refaisant sans cesse ce qui menace de s'abîmer.



## Première partie : en amont, un conflit, en aval, une conception du monde

Le talent du reporter, ce n'est pas une affaire d'écriture mais d'attitude, c'est l'art de s'éloigner et de se mettre de côté, entre ici d'où il vient et là où il va, de former une espèce de triangle, de se mettre un peu à l'écart de ses lecteurs et de la guerre. (Jean Hatzfeld, *La ligne de flottaison*)

[Hamon :] L'histoire est tension, efforts, combats. Notre monde est né de la Première Guerre mondiale, puis de la Seconde. (Étienne de Montety, *La route du salut*)

On peut se demander ce qui relie des écrivains de l'Europe francophone à la série de conflits survenus sur le territoire de l'ancienne République fédérale de Yougoslavie entre 1990 et 1999. Il est vrai que plusieurs journalistes y effectuèrent des missions dans le but de rapporter des images de la guerre, à l'instar de Jean Rolin (1999), Lionel Duroy (2012) et Philippe Lobjois (2003). D'autres furent des engagés volontaires (Fontaine, 1997), ou des Casques bleus : c'est le cas de l'écrivain belge Gérard Adam (1995a, 1995b), qui, durant quatre mois, a accompagné les convois de la FORPRONU en tant que médecin militaire détaché en Bosnie-Herzégovine. Pourtant, la crise yougoslave ne fut qu'une partie d'un vaste processus qui affecta l'ensemble du continent européen, comme le rappelle Paul Garde (2000, chap. XXII, paragr. 1) : la disparition de l'ancien monde communiste et l'unification progressive de l'Europe, auxquels s'ajoutent le triomphe du modèle occidental, l'aspiration à la démocratie et aux droits de l'homme. De plus, vu de France en particulier, la réalité yougoslave peut sembler incompréhensible. Le poids de la tradition étatique – une nation, une langue, une culture, une histoire – est tel en Europe occidentale que l'opinion publique a du mal à concevoir les particularités d'un État constitué de six républiques et de deux provinces autonomes. Ce schéma est si prégnant que, dans l'imaginaire, l'ex-Yougoslavie reste associée aux « Balkans » : des sociétés à demi civilisées situées en marge des grandes nations.

Jean Hatzfeld, dans son roman *Robert Mitchum ne revient pas* (2013) et Étienne de Montety, dans *La route du salut* (2013), ont isolé, chacun pour soi, un moment clé de l'effondrement de la Yougoslavie. Bien que les deux écrivains français proposent une mise en scène assez canonique des affrontements, ils cherchent pourtant davantage à construire une conception de l'Europe – ou du monde – dans laquelle ils peuvent s'inscrire.

Une forme de revendication traverse ainsi le récit que Hatzfeld échafaude autour du siège de Sarajevo (sa durée fut de quarante-quatre mois, d'avril 1992 à décembre 1995). Celle-ci ne se lit pas dans les commentaires diégétiques ou extra-diégétiques sur le conflit et ses nombreuses victimes civiles, mais bien à travers les configurations narratives que l'auteur confère au siège, faisant apparaître des discontinuités au sein même de la zone des affrontements. Le cadrage, d'entrée de jeu, sur un couple de sportifs d'élite effectuant leur jogging au milieu des bruits d'explosion d'obus ouvre à une expérience de la guerre qui comporte, intrinsèquement, sa résolution : il y a au cœur des combats des espaces, des moments ou des circonstances qui viennent contredire la vérité de la guerre, faisant découvrir l'inanité de ses enjeux. La métaphore de ce couple qui poursuit sa course dans l'enthousiasme sportif, malgré l'approche des combats, est porteuse d'un sens universel. Il n'y a plus de race, ni d'ethnie (le couple est mixte, mi-serbe, mi-bosniaque), ni de particularisme religieux ou culturel. Les rapports de force autres que ceux qui ont pour but ultime la recherche athlétique de la perfection sont également exclus. Derrière le portrait des deux tireurs olympiques qui calculent chacun de leurs mouvements en vue d'atteindre la cible avec la précision maximale, on peut y voir une figure de la civilisation dans son achèvement. Mais l'apparente universalité du modèle fictionnel de Hatzfeld ne doit pas faire oublier les rapports qui s'établissent avec un espace de plus en plus défini à travers ses formes de (non-)coopération ainsi que la capacité d'intervention de ceux qui ont leur « place dans ce douillet ghetto européen » (Hatzfeld, 2005, p. 138).

C'est à une toute autre interpellation qu'incite l'écrivain Montety dans *La route du salut*. Si la guerre de Bosnie constitue toujours l'horizon référentiel du récit, le romancier parisien délaisse l'univers cosmopolite de Sarajevo au profit du champ de bataille. On y voit des engagés volontaires venus de l'étranger se joindre aux troupes régulières de l'armée bosniaque avec la volonté de défendre la Patrie laissée derrière soi ou, plus

simplement, l'envie d'en découdre avec l'ennemi. Montety applique une grille de lecture qui est celle de la tradition étatique, folklorique et conquérante (soulignée plus haut). L'auteur semble ignorer complètement les enjeux politiques de ce qui fut d'abord un conflit civil entre communautés tantôt liées tantôt désunies. L'univers des combats suggéré dans *La route du salut* reprend ainsi la vision commode d'un terrain sur lequel l'on vient braver l'adversaire pour défendre les membres de son clan et, à travers eux, des valeurs ancestrales. Une telle conception n'a pas grand-chose avoir avec la réalité tripartite de la Bosnie-Herzégovine, ni avec son passé communiste. Pourtant, sous un autre angle, elle la reflète aussi, sans toutefois parvenir à l'extérioriser : c'est celle des particularismes locaux, passés sous silence durant le régime de Tito et qui ont ressurgi après sa mort<sup>25</sup>. Mais l'ouvrage de Montety est surtout intéressant par le transfert dont la scène yougoslave se voit investi. Celle-ci devient en effet un espace de projection pour des fictions nationalistes qui, quant à elles, sont bien françaises. Le resserrement de la perspective narrative sur l'implication des combattants djihadistes aux côtés des soldats bosniaques permet à l'écrivain d'établir des ponts entre, d'une part, le contexte d'une guerre « aux portes de l'Europe » et, de l'autre, la France, son passé colonial et, de façon plus générale, l'Occident, sa tradition humaniste et pacifique (fortement critiquée, malgré les apparences). Dès lors, il s'agit bien de refaire l'Histoire de France et de repenser les cadres d'une identité nationale, empreinte d'héroïsme, dont la construction implicite, au fil du récit, peut laisser songeur.

Les récits des journalistes Hatzfeld et Montety constituent ainsi deux écritures par lesquelles l'interrogation des réalités complexes d'une guerre implique un rapport de distance qui n'est pas vraiment bien mesuré, même si l'écart peut être conscient<sup>26</sup>. Ce sont deux textes idéalistes où l'ancienne Yougoslavie sert avant tout d'écran de projection pour repenser la société dans laquelle vivent les écrivains ainsi que leur lectorat présumé. C'est une Yougoslavie-miroir, figure miniature d'une Europe dystopique – et dès lors

---

<sup>25</sup> Précisons aussi qu'il existe un important corpus serbo-croate où la chronique historique ainsi que les thèmes folkloriques de l'exode et des guerres interethniques reviennent de façon quasi obsessionnelle. Voir notamment les écrivains Ivo Andrić (*Le pont sur la Drina*, Paris, Librairie Générale Française, 1999) et Meša Selimović (*Le derviche et la mort*, Paris, Gallimard, 2004).

<sup>26</sup> Il l'est chez Hatzfeld. Son roman *La ligne de flottaison* (Paris, Seuil, 2005), qui est par ailleurs un essai sur le reportage de guerre, développe ce sujet.

exclu, sur le plan des imaginaires, de l'Europe au présent –, mais porteuse d'un sens prospectif, autant chez Hatzfeld que chez Montety.

# Chapitre 1

## (Jean Hatzfeld, *Robert Mitchum ne revient pas*)

### Introduction

Le 6 avril 1992, la Bosnie-Herzégovine, devenue indépendante depuis le 1<sup>er</sup> mars précédent, entre en guerre. Ne voulant reconnaître la sécession de l'ancienne République yougoslave, des milices composées de Serbes de Bosnie encerclent et ouvrent le feu sur la capitale Sarajevo. Des barricades sont dressées par les forces paramilitaires, avec l'appui de l'ex-armée fédérale yougoslave, et des tireurs d'élites sont postés autour de la ville afin d'isoler les quartiers bosniaques et croates, tuant délibérément des civils. La presse française est présente sur le terrain : elle assurera la couverture médiatique du voyage risqué, mais quelque peu ambigu<sup>27</sup>, du président François Mitterrand, le 28 juin 1992, dans Sarajevo assiégé. Correspondant de guerre pour le journal français *Libération*, Jean Hatzfeld (né en 1949, à Madagascar) fait justement partie de l'équipe des journalistes détachés à Sarajevo. En juin 1992, il y manque de perdre la vie, touché grièvement par une rafale de fusil d'assaut. Les circonstances de cet accident sont particulières : c'est qu'il fut attaqué par ceux-là mêmes qui allaient, ensuite, risquer leur vie pour sauver la sienne<sup>28</sup>.

Dans une certaine mesure, son roman *Robert Mitchum ne revient pas* (2013) est une tentative d'élucidation de ces réalités paradoxales – « paradoxales », dans la mesure où elles ne correspondent pas à une certaine discursivité de la guerre. Ce n'est pas son premier récit sur les conflits d'ex-Yougoslavie : *L'Air de la guerre* (1994) et *La guerre*

---

<sup>27</sup> En arrivant à Sarajevo, assiégé par les Serbes, Mitterrand fait figure de sauveur. Malgré tout, s'il obtient des Nations Unies une augmentation des effectifs de la FORPRONU ainsi que la réouverture de l'aéroport, il refusera toute aide militaire à la Bosnie.

<sup>28</sup> Le chapitre XXI de son premier livre, *L'Air de la guerre* (Paris, Éd. de l'Olivier, 1994), est entièrement dévolu à cet événement qui fut, pour lui, l'un des plus marquants.



*au bord du fleuve* (2002b) traitaient déjà de la problématique du journalisme en temps de guerre ; lorsque le reporter, sensé rendre compte d'une actualité en réponse à une demande sociale déterminée et forte, se trouve être confronté, sur le terrain, à un tout autre vécu : celui des « gens » *dans* la guerre, autrement dit, ceux qui figurent en marge du tableau des hostilités tout en subissant les effets pervers. Mais ce questionnement autour de la réception du témoignage journalistique en Occident prend une nouvelle tournure – plus profonde et littéraire – dans *Robert Mitchum ne revient pas*. C'est que le roman paraît après que l'écrivain ait couvert le génocide rwandais de 1994, dont il a tiré une trilogie qui l'a fait connaître (Hatzfeld, 2002a, 2003, 2007). On le sait, ce génocide fut le plus grand choc de sa carrière. Il ne fut certainement pas étranger à son départ de la rédaction de *Libération*, en 2006, alors que le journal est en crise et que son cofondateur, Serge July, démissionne. Nous verrons dans l'analyse qui va suivre comment la réflexion sur l'engagement du reporter et l'impact de sa parole sur la société pour qui il témoigne tient à la conjonction entre deux paradigmes narratifs (et également historiographiques) : le témoignage de la guerre et le récit sportif. Ce sont là deux séries référentielles bien connues du journaliste : avant d'être correspondant de guerre, Hatzfeld s'occupait de la rubrique sportive de *Libération*. Par là, la perspective se déplace de la guerre en soi à la société à laquelle appartient le journaliste, une société dont les contradictions tiennent en partie au regard qu'elle porte sur ce qu'elle croit lui être extérieur.

## **Au croisement des discours**

### **Sport, guerre et journalisme**

À première vue, l'option d'une intrigue romanesque mettant en scène deux protagonistes sportifs au cœur du siège de Sarajevo ne va pas de soi. Pourquoi, en effet, raconter la guerre à travers le sport ? L'une des raisons que l'on peut invoquer est évidente ; elle tient aux dispositions particulières de Hatzfeld. Journaliste au quotidien *Libération* dès 1973, il écrit principalement sur le sport, jusqu'à la fin des années 80, avant de devenir correspondant de guerre, d'abord au Moyen-Orient, puis en Europe centrale et en ex-Yougoslavie. En tant qu'ancien journaliste sportif, il dispose donc d'un savoir technique et d'un capital culturel particuliers – et, partant, de certains modes de perception et d'appréciation – qui le prédisposent à appréhender les réalités du conflit

d'une manière plutôt que d'une autre<sup>29</sup>. Par ailleurs, son long passé de reporter de guerre l'a amené à réévaluer la portée du discours qu'il a pu tenir sur la « scène publique », au sein des médias couvrant l'actualité. Une telle mise au point sur ses activités de grand reporter n'explique pas, bien entendu, pour quelles raisons il a pu faire appel à des connaissances propres au domaine sportif et les réinvestir ensuite dans le cadre d'un récit de conflit – à moins que l'on considère qu'il a voulu établir un lien non pas entre le sport et la guerre, mais plutôt entre les gens du sport et le vécu lui-même de la guerre.

Pour comprendre cette relation, il nous paraît essentiel de revenir sur un autre roman d'Hatzfeld, *La ligne de flottaison* (2005), qui a l'intérêt d'articuler une réflexion sur la guerre en général sous l'angle des journalistes qui la commentent en direct. Dans ce roman, en effet, le protagoniste principal, Frédéric, revient continûment sur les raisons personnelles qui l'ont amené à choisir la profession – ingrate à ses yeux – de correspondant de guerre. Les interrogations de ses pairs ne cessent de l'y ramener. Dès lors, un *dialogue* mêlant fiction, témoignage et historiographie du grand reportage, se met en place, d'où émerge une réflexion sur la fonction éthique et sociale du reporter de guerre. Dans le passage ci-après, cette réflexion prend la tournure d'une polémique sur la guerre du Kivu en République démocratique du Congo (région où, encore aujourd'hui, les affrontements font rage) :

On n'écrit pas sur la guerre pour ceux qui la vivent, répliqua Antoine. Ceux-là s'en fichent bien la plupart du temps, en tout cas sur le moment. Tu as l'air d'avoir été tétanisée parce que tu n'existais pas à leurs yeux, ça me semble une réaction plus qu'étrange. Comme si tu espérais une reconnaissance de leur part pour être avec eux... Au Kivu, en plus.

— Bon, d'accord, on ne doit envisager aucune complicité ou aucune compréhension entre eux et nous. Surtout là-bas. Mais quand même des gestes humains, des mots, non ? Le rejet absolu n'est pas vivable. Ils me regardent de loin. Ce silence. Ils m'avaient exclue, c'est ça, eh bien moi je fais avec. Ils se taisent, je me tais. Si une femme m'avait demandé ce que je faisais là, ou si elle m'avait demandé de l'argent, ou m'avait insultée, j'aurais sans doute sorti mon carnet.

[...]

— Si les gens vous parlent, vous avez moins l'impression d'être dans un autre monde, ou dans l'autre camp, d'appartenir à la même *bad team* qui leur vole leurs terres, leurs enfants, leurs espérances, leurs sacs de manioc, leurs jambes, leurs existences, *and what else* ? Et qui leur volerait leur histoire en

---

<sup>29</sup> C'est ce que Pierre Bourdieu appelle l'*habitus* de l'écrivain (*Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998).

prime, sans rien demander. Toi, tu n'y penses pas ? À lâcher tes lecteurs ? Moi, maintenant j'y pense comme un photographe qui ne veut plus *shooter* à la volée...

— Respecter les gens, c'est plus que bien. Trop se respecter soi-même l'est un peu moins, émit Antoine.

— Tu veux dire quoi ?

— Oublie, Betty, une méchante allusion, intervient Frédéric. Cela dit, même si tu partages le fufou chaque matin avec eux pendant six mois, à te faire tirer dessus comme eux par des zombis de guérilleros ou de mercenaires bourrés à la bière, et que leurs enfants te racontent leurs frayeurs, et que les anciens te racontent le bon temps, eh bien tu ne peux tout de même pas te faire d'illusions. Ces gens n'existent plus pour ces barbouzes qui se massacrent la gueule dans leurs villages. Ils n'existent pas plus pour notre monde et ils le savent. Ils se sont vus largués peu à peu de notre paysage. Pourquoi voudrais-tu, toi, exister pour eux ? Ça me rappelle une jolie phrase d'une rescapée dans un village au Rwanda, une paysanne, une ado à l'époque, elle disait : "Le temps nous négligeait parce qu'il ne croyait plus en nous, et nous, désormais, on n'attend plus rien de lui (Hatzfeld, 2005, pp. 166-167)."

De façon latente, Hatzfeld articule ici un enjeu essentiel de sa conception du journalisme de guerre. Cet enjeu déterminerait à son tour le « point de vue artistique » de l'auteur (Bourdieu, 1998) à partir duquel s'échafaude toute une poétique singulière dans *Robert Mitchum ne revient pas*. En effet, la conversation entre Frédéric, Betty et Antoine fait ressortir le problème de l'inefficacité des reporters présents sur le terrain des affrontements. Celle-ci ne découlerait pas tant de l'incapacité des journalistes à rendre compte des faits qui se produisent sous leurs yeux, mais bien plus de l'existence d'une barrière infranchissable entre, d'une part, les lecteurs pour qui ils écrivent (et donc les commanditaires de la presse) et, d'autre part, les civils pris dans l'étau de la guerre. Il paraît difficile, en effet, d'envisager les bases d'une relation humaine, altruiste et empathique entre ces deux groupes que tout sépare *a priori*. Ce sentiment d'impuissance est clairement exprimé dans la réplique de Betty : « Mais quand même des gestes humains, des mots, non ? Le rejet absolu n'est pas vivable. Ils me regardent de loin. Ce silence. [...] ». Cette dernière poursuit en laissant entendre qu'une telle absence de proximité conduit à des rapports aliénés, orientés par la cupidité et le voyeurisme, qui viennent confirmer en fin de compte la réplique d'Antoine ouvrant le débat : « [o]n n'écrit pas sur la guerre pour ceux qui la vivent ». De manière générale, cette zone infranchissable entre un lectorat « occidental » plutôt nanti et des populations prises en otage par des événements se déroulant chez eux, bouleversant le cours paisible de leur

existence, amène Frédéric à occuper une position en porte-à-faux entre la tentation de quitter définitivement son travail de journaliste et celle de se fondre avec « ceux qu'il a laissés là-bas »<sup>30</sup>.

Pour revenir à notre question initiale, pourquoi le romancier convoquerait-il un interdiscours dominé par le sport au sein d'une fiction mettant en scène les événements de la guerre de Bosnie ? N'est-ce pas quelque part une tentative de résoudre les impasses du journalisme, explicitées dans *La ligne de flottaison*, par l'entremise d'une esthétique romanesque qui allie d'autres enjeux<sup>31</sup> ? En d'autres termes, Hatzfeld n'essayerait-il pas, en mettant en scène des protagonistes sportifs pris dans la tourmente du conflit, d'établir cette relation d'empathie avec le lecteur qui, selon les propos de Betty cités en amont, faisait défaut dans le reportage journalistique<sup>32</sup> ? Cette hypothèse est d'ailleurs corroborée par la place de choix réservée au sport en général dans l'œuvre romanesque de l'auteur ; plus particulièrement, à l'esprit du sport, aux valeurs qui se déploient en lui et, surtout, aux possibilités narratives auxquelles il donne lieu tout en favorisant grandement « l'immersion fictionnelle » (Schaeffer, 1999). *Où en est la nuit* (Hatzfeld, 2011) l'illustre assez bien : ce roman met en scène un reporter – Frédéric à nouveau – qui, s'il est envoyé

---

<sup>30</sup> On sait également à quel point la mise en récit de ce « décrochage » comporte des résonances autobiographiques, Hatzfeld ayant quelque peu rompu avec le journalisme après son expédition au Rwanda afin de couvrir le génocide.

<sup>31</sup> Cette hypothèse touche aux rapports entre littérature et engagement, une problématique qui divise beaucoup les uns et les autres. On s'en souvient, elle s'est placée au centre de la réflexion critique sur la littérature dès le lendemain de la seconde guerre mondiale. Voir à ce sujet les questionnements esthétiques de Jean-Paul Sartre (*Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1985 ; *La responsabilité de l'écrivain*, Lagrasse, Verdier, 1998). À noter que cette question a fait l'objet d'un retour en force dans le contexte des critiques coloniale (avec notamment Aimé Césaire) et postcoloniale. Selon nous, il est nécessaire de replacer Hatzfeld au sein de ce débat, étant donné son implication en tant que journaliste dans les conflits contemporains et aussi en tant qu'écrivain pour ce qui est du génocide rwandais.

<sup>32</sup> En formulant cette hypothèse, nous faisons intervenir ici toute la dimension des « prises de position » artistiques, telle que Bourdieu les a définies (*op. cit.*). Il faut par ailleurs noter que cette question de l'empathie recherchée est au centre de la réflexion critique sur les récits de guerre et de persécution. On peut citer à ce propos Maria Delaperrière, qui, dans « Le témoignage en tant que problème littéraire » (dans Aleksandar Prstojevic (éd.) *Raconter l'histoire*, Paris, L'Improviste, 2009), démontre que « l'écrivain-témoin » (l'étude porte sur des textes polonais de Miron Białoszewski et Gustaw Herling), afin de restituer au plus près l'expérience vécue, mettrait en œuvre des stratégies narratives impliquant l'usage d'une certaine *littérarité*, entendue comme dépassement du récit factuel par l'attribution d'une portée émotionnelle au message (qui permet alors au destinataire de ressentir ce qu'il n'a pas vécu). Ce qui prime, ce n'est dès lors pas le contenu anecdotique, mais la « qualité de l'échange entre le témoin et le destinataire par le biais de l'empathie (ibid., p. 67-68) ».

par son journal pour couvrir la guerre de l'Ogaden<sup>33</sup>, préfère partir sur les traces d'un célèbre marathonien éthiopien déchu à la suite d'une affaire de dopage. Le récit fait alors place, dans un style hyperbolique, à des portraits d'athlètes africains.

À titre comparatif, sur la question des liens entre le sport et la guerre, on peut mesurer l'écart entre *Robert Mitchum ne revient pas* et *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec (2014). En imaginant une sorte de nouvelle Olympie où la vie des habitants serait régie exclusivement par les lois du sport, Perec établit un rapport explicite entre le modèle olympique et le système totalitaire, faisant écho à la Deuxième Guerre mondiale et à la répression sous Pinochet. Dans ce récit utopique, les valeurs sportives sont ramenées à l'idée d'une lutte implacable pour la victoire individuelle, sous peine de perdre tout espoir de bonheur et de survie, conduisant inmanquablement au règne de l'arbitraire. Chez Hatzfeld, au contraire, le sport s'interprète d'abord comme une manière d'être au monde qui, par le caractère d'affranchissement qu'il exalte, servirait de garde-fou à la violence.

### **Un changement d'horizon discursif**

Toutefois, l'intérêt pour la question sportive ne se limite pas aux possibilités que celle-ci offre de raconter le siège de Sarajevo en faisant prévaloir d'autres enjeux que ceux dominant habituellement l'horizon d'attente du récit de guerre. En effet, Hatzfeld ne s'intéresse pas seulement au sport en tant qu'expérience intime et individuelle – sa dimension de « performance » –, mais aussi à la société sportive, entre autres, aux grands événements auxquels elle donne lieu, aux institutions qui la supportent, à ses diverses « vitrines », ses mises en scène publiques. Dans *Où en est la nuit*, cette présence d'une communauté sportive en amont, faisant jouer ses sphères d'influence à la façon d'un obscur timonier, se lisait déjà à la lumière du parcours du coureur de fond Ayanleh Makeda. À cause de celle-là, ce dernier est contraint de disparaître complètement de l'univers de la compétition après une ascension fulgurante due à ses seuls talents athlétiques, et cela à la suite des soupçons de dopage somme toute mal éclaircis. Toutefois, dans ce livre, la guerre n'intervient qu'en toile de fond pour accentuer la

---

<sup>33</sup> Ce conflit, opposant l'Éthiopie et la Somalie, s'est déroulé entre les mois de juillet 1977 et mars 1978.

fatalité qui s'abat sur le protagoniste qui, après avoir été dégradé de son statut de champion d'athlétisme à celui de soldat, perd également l'usage d'une de ses jambes des suites d'un engagement. À l'inverse, dans *Robert Mitchum ne revient pas*, une forme de dialogue se noue entre les sphères sportive et guerrière, de sorte que l'univers de la guerre et les représentations qui le sous-tendent se trouvent mises en liaison étroite avec le monde du sport, ses valeurs et les idéologies qui le traversent ; plus largement, avec la société du spectacle dont le sport est l'une des nombreuses facettes. Non sans hasard, la préparation aux Jeux olympiques de Barcelone de Marija et Vahidin – avant qu'ils ne soient enrôlés, respectivement, dans l'armée serbe et dans les troupes paramilitaires bosniaques – est placée sous le signe d'un pacifisme œcuménique auquel le mouvement olympique s'est identifié dès ses débuts<sup>34</sup>. Ainsi, le lecteur est peu surpris devant cette image d'Épinal de deux athlètes aux origines mixtes, porté par l'ouverture culturelle (Marija, pourtant serbe de confession orthodoxe, a une passion pour les baklavas et les intérieurs à l'oriental), courant côte à côte en survêtements de l'équipe *yougoslave* (cette Yougoslavie qui symbolisait la fraternité des peuples slaves du Sud), sans prêter beaucoup d'attention aux bruits des bombardements qui surviennent au loin, c'est-à-dire les premiers signes manifestes de la division.

## Un récit biaisé

### Deux perspectives en concurrence

Le roman de Hatzfeld a ceci de particulier qu'il complique d'entrée de jeu la relation à l'univers représenté. Le roman s'ouvre ainsi sur le portrait d'un couple de sportifs d'élites – Marija et Vahidin – brutalement plongés dans les événements de la guerre. Le narrateur (externe dans ce cas-ci) s'attarde à la performance physique des deux coureurs, tout en transmettant par petites touches des informations sur le cadre général, la biographie des deux athlètes (leur relation notamment) et le sens de l'action dans laquelle ils sont tous deux engagés. Il crée ainsi les conditions d'un récit sportif.

---

<sup>34</sup> « Le but du Mouvement olympique est de contribuer à la construction d'un monde meilleur et pacifique en éduquant la jeunesse par le biais d'une pratique sportive en accord avec l'Olympisme et ses valeurs (CIO, *Charte olympique : État en vigueur au 9 septembre 2013*, Lausanne, Comité International Olympique, 2013). »

Cependant, au même instant, les manifestations d'une guerre en train de sourdre – « Une explosion résonna comme un tonnerre lointain » ; « Marija saisit la main de Vahidin au bruit d'une nouvelle déflagration. Une autre les fit se lever » ; etc. –, qui surviennent alors même que se constituait déjà un « plan de texte »<sup>35</sup> à résonnance de commentaire sportif, créent un effet de rupture laissant le lecteur dans l'incertitude par rapport à la perspective narrative qui s'esquisse en réalité.

La suite du récit ne résout pas complètement ces ambiguïtés, mais leur donne toutefois une motivation, bien caractéristique du récit réaliste<sup>36</sup> : Marija et Vahidin sont en train de se préparer pour les Jeux olympiques de Barcelone, quand, brusquement, le siège de Sarajevo est mis en place, séparant une fois pour toutes les communautés Serbes et Bosniaques auxquelles les deux protagonistes appartiennent respectivement ; de ce fait, la réalité sportive qui était jusqu'alors au fondement de leur action commune se trouve être perturbée par d'autres enjeux qui s'imposeront progressivement (sans pour autant éliminer les premiers). La séparation du couple<sup>37</sup> qui découle du siège n'est dès lors pas assimilable à une simple péripétie, préparant le climax survenant plus tard, mais comporte des enjeux rhétoriques qui vont se préciser par la suite. En effet, par quel mystère le sport et, en particulier, la dimension passionnelle qu'il suscite peuvent-ils se maintenir quand bien même il ne resterait plus de place que pour le récit des événements de la guerre ? Cette tension entre deux réalités antithétiques, pourtant toutes deux susceptibles d'être relatées à partir d'un même point de référence, était d'ailleurs déjà traitée dans le roman *Où en est la nuit* et, dans une certaine mesure, dans *La guerre au bord du fleuve* (Hatzfeld, 2002b), où la traversée du front de la guerre était aussi l'occasion de raviver le souvenir d'amitiés nouées autour du football.

---

<sup>35</sup> Nous empruntons cette notion à Jean-Michel Adam, qui a travaillé sur les unités textuelles de type macrostructurel (*La linguistique textuelle : Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, A. Colin, 2005, pp. 176-184). Le commentaire sportif a une dominante descriptive et aussi affective que les séquences narratives relatives aux événements de la guerre viennent briser.

<sup>36</sup> Sur cette question des liens entre réalisme et rationalité, revoir l'article de Philippe Hamon, « Un discours contraint », dans Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 119-181.

<sup>37</sup> Ayant choisi d'accompagner sa mère et ses deux sœurs à Sarajevo (afin de les protéger du danger qui les menace directement depuis la découverte d'inscriptions ségrégationnistes peintes sur la porte de leur maison), Vahidin ne parvient pas à retourner à Ilidža, où il aurait rejoint Marija, la route étant coupée par les militaires serbes siégeant la ville de Sarajevo.

## Analyse sémique

Ces quelques remarques montrent qu'il est primordial de s'interroger sur la place donnée dans le récit au conflit en tant que tel, de même que sur la fonction qu'il occupe par rapport aux autres éléments narratifs. En effet, on constate d'emblée qu'il ne domine pas le récit, étant concurrencé par une intrigue « sportive » intégrant une composante passionnelle très présente. Il y a donc entrelacement de perspectives narratives différentes. Une analyse sémique d'un extrait du livre permet de mieux s'en rendre compte :

(1) Avant de démailloter le Dragunov de son linge, Vahidin goûta un baklava et se lécha les doigts, puis il le prépara. (2) À travers la lunette, il inspecta la bâtisse marron, sans discerner le moindre signe de vie. (3) Il ouvrit une boîte de cartouches, caressa leur acier bleuté du bout des doigts. (4) Il aurait préféré s'initier à l'arme dans le calme d'un stand, car il n'en avait jamais manié d'aussi puissante, mais elle lui inspira confiance. (5) Il s'efforça de se remémorer les rudiments du tir en plein air. (6) Lui qui avait tiré court et horizontal dans un stand couvert devait à présent apprivoiser une distance de centaines de mètres et, plus dépayçant, la hauteur. (7) Cette trajectoire vers le haut de la colline obliquait l'arme, modifiant tous les repères de sa tenue. (8) Vahidin se familiarisa donc avec le fusil par petites touches.

(9) Il encastra à tâtons la crosse contre son aisselle, cala son coude gauche sur l'arête de son bassin. (10) Safet le regarda avec curiosité chercher la prise de sa main gauche sous le canon afin d'équilibrer le poids de l'arme. (11) Bien qu'en compétition il excellât en position agenouillée, Vahidin se tint debout, une attitude plus naturelle avec une arme nouvelle. (12) Il écarta les jambes de l'exakte largeur des épaules, les pieds stabilisés au sol. (13) Il remua chacun de ses orteils, pied droit, pied gauche, pour les décrisper, appuya ses talons sur le sol et étala méticuleusement son poids sur toute la plante des pieds. (14) Vahidin respectait le protocole gestuel enseigné dans les écoles de tir, au contraire de Marija.

(15) Il se stabilisa de profil, épaules perpendiculaires à la cible, testa la décontraction de son bras droit. (16) Il sentit une gêne. (17) La répartition du poids du Dragunov l'incita à se déplacer de côté, afin d'alléger l'effort de son bras gauche. (18) Il avança un peu plus son pied, pliant un peu la jambe, comme s'il amorçait un pas d'attaque vers la cible. (19) Presque autant que Marija, pensa-t-il. (20) Si elle me voyait elle se marrerait. (21) Gamine, à la chasse, armée d'un fusil trop lourd, Marija avait en effet acquis ses gestes en mimant des adultes. (22) Elle en conservait une tenue de l'arme singulière, oblique et basse, qu'elle compensait par une inclinaison de la nuque et des jambes fléchies : une véritable hérésie dans le milieu.

(23) Vahidin fixa son regard dans l'ocilleton, son index amena en douceur la détente au contact dur. (24) Il pensa aux cartouches haut de gamme qui



assuraient une stabilité phénoménale à la balle et en sourit. (25) Il posa le fusil et rejoignit Safet, adossé contre un mur (Hatzfeld, 2013, pp. 50-51).

Nous avons choisi ce passage parce qu'il illustre la première occurrence d'une scène d'engagement armé dans le roman : Vahidin vient tout juste d'être enrôlé dans la brigade anti-serbe menée par Mirsad Suljević et il participe au programme de lutte anti-sniper (vu ses compétences au tir). À l'affût des snipers serbes, il prend donc position dans un immeuble de Sarajevo, à proximité d'une bâtisse où un tireur embusqué aurait été aperçu. L'extrait en question présente une certaine unité : il intervient juste après une césure narrative à la façon d'un cadrage en gros plan qui isole la scène d'engagement au fusil proprement dite (nous n'avons toutefois retenu que la première partie de cette séquence d'environ trois pages). À l'exception de quelques cas (en particulier P20 à P22), le sujet de chacune des phrases numérotées dans cet extrait est Vahidin, tandis que le prédicat touche, de près ou de loin, à la bonne coordination de la phase de tir en vue d'une cible (encore invisible) à atteindre. Pourtant, en y regardant de plus près, on peut se rendre compte que chacune des phases de la préparation de l'arme ne se réfère pas directement au contexte immédiat du combat armé. Celles-là, en effet, se laissent appréhender selon des catégories de sens qui en sont souvent bien éloignées. Des regroupements apparaissent. Par exemple, un paradigme se constitue à partir de : P1 (« goûta un baklava et se lécha les doigts »), P3 (« caressa leur acier bleuté du bout des doigts »), P11 (« une attitude plus naturelle »), P16 (« sentit une gêne »), P17 (« afin d'alléger l'effort »). Il manifeste l'effet de sens que l'on pourrait nommer /sensation/. Un autre paradigme se rapporte plus spécifiquement à la technicité de l'arme et donc à l'idée d'un /savoir-faire/. Il est notamment constitué de : P4 (« s'initier à l'arme [...] n'en avait jamais manié d'aussi puissante »), P5 (« se remémorer les rudiments du tir en plein air »), P6 (« avait tiré court et horizontal dans un stand couvert [...] devait à présent apprivoiser une distance de centaines de mètres et [...] la hauteur »), P7 (« obliquait l'arme, modifiant tous les repères de sa tenue »), P10 (« afin d'équilibrer le poids de l'arme »), etc. Enfin, des segments renvoient plus précisément à la plasticité corporelle, mettant dès lors en jeu une dimension de performance (effet de sens /spectacle/) : P9 (« encastra à tâtons la crosse contre son aisselle, cala son coude gauche sur l'arête de son bassin »), P11 (« excellât en position agenouillée [...] se tint debout »), P12 (« écarta les jambes de l'exakte largeur des épaules, les pieds stabilisés au sol »), P13 (« remua chacun de ses orteils, pied droit, pied gauche

[...] appuya ses talons sur le sol et étala méticuleusement son poids sur toute la plante des pieds », P14 (« respectait le protocole gestuel »), etc. Ces différents paradigmes soulignent la présence de rapports antinomiques dans la représentation du combat.

## Mise en scène textuelle du conflit

### Effets de transparence

Malgré nos remarques dans la section précédente au sujet de la relation équivoque qui s'établit entre la narration et l'univers représenté (qui sont des indices d'une posture narrative marquée), l'une des principales particularités du récit consiste dans l'absence apparente de traces de l'énonciation, comme si le narrateur ne faisait que recueillir l'histoire de ce couple d'athlètes pris dans la tourmente du conflit. Il s'agit d'un mode que l'on retrouve tout particulièrement dans le premier ouvrage, intitulé *Dans le nu de la vie* (2002a), de la trilogie de l'auteur consacrée au génocide rwandais. Dans ce livre, on le sait, même lorsque le narrateur signale sa présence en tant qu'instance différenciée des rescapés dont il entend récolter le témoignage, il ne renonce pas pour autant à sa prétendue transparence :

Je suis simplement allé chercher des récits de rescapés, au creux d'un vallonnement de marais et de bananeraies. Certains souvenirs comportent des hésitations ou des erreurs, que les rescapés commentent eux-mêmes ; elles n'affectent pas la vérité de leurs narrations, essentielles pour tenter de comprendre ce génocide [...] (p. 173).

Dans *Robert Mitchum ne revient pas*, ces effets de transparence se manifestent d'emblée au lecteur. Dès l'incipit, en effet, le point de vue est anonyme. La focalisation externe domine, donnant le sentiment qu'une caméra suit impassiblement les deux coureurs, en travelling, jusqu'à leur arrivée à leur « Klub » d'Ilidža, où l'annonce d'un téléphone urgent de la part de la mère de Vahidin enclenche une série de péripéties menant à la séparation du couple et, de fil en aiguille, à leur enrôlement dans leur *armija* respective. On aurait pu s'attendre à la présence d'un narrateur « je » commentant le chambardement provoqué par l'installation du front armé, comme ce fut le cas dans *L'Air de la guerre* (Hatzfeld, 1994), ou du moins à la mise en place d'un personnage-type (par exemple, une figure de reporter) qui assumerait ce rôle à l'exemple de Nico dans *La*

*guerre au bord du fleuve*. Toutefois, cette fonction de commentateur semble disparaître complètement, en l'occurrence, favorisant ainsi l'immersion fictionnelle. Les indices de subjectivité sont très peu apparents. Même lorsque la perspective change et que l'on nous fait entrer dans la conscience de l'un des deux protagonistes – Marija ou Vahidin –, il est rare que cet artifice soit un prétexte pour engager un commentaire sur les événements de la guerre servant de cadre au récit. Ainsi, la neutralité de l'instance narrative se trouve redoublée, dans une certaine mesure, par la neutralité des personnages eux-mêmes qui semblent traverser les événements sans y prêter beaucoup d'attention. De façon caractéristique, lorsque Mirsad propose à Vahidin d'intégrer sa brigade pour débouter des tireurs serbes postés sur les hauteurs de Sarajevo, c'est une ellipse qui marque l'accord tacite de Vahidin (Hatzfeld, 2013, p. 49).

Ainsi qu'on peut le constater, s'exprime ici un parti pris esthétique, parmi plusieurs alternatives, qu'il convient d'interroger. Quelle est l'implication de ces effets de transparence dans un récit où le rapport entre le cadre historique convoqué (les événements du siège de Sarajevo) et l'intrigue proprement dite ne saurait aller de soi<sup>38</sup> ?

### **L'apparition de Frédéric**

Et pourtant, cette position de « journaliste-commentateur » des événements de la guerre n'est pas totalement absente du récit. Dès le chapitre III, en effet, surgit celui qui aurait pu être le « focalisateur » (au sens de Bal) de l'aventure du couple depuis les premières pages : c'est le personnage de Frédéric, qui s'affichait déjà dans les romans *La ligne de flottaison* et *Où en est la nuit* en tant que figure du grand reporter. Quel rôle joue-t-il exactement dans *Robert Mitchum ne revient pas* ? Comme dans les deux romans mentionnés à l'instant, c'est celui d'un journaliste français mandaté par son journal pour, dans ce cas-ci, couvrir le commencement des attaques à Sarajevo. Il est de plus accompagné de deux autres journalistes – Isabelle et Serge – avec qui il rejoint le cœur du conflit en voiture (selon le même schéma que dans *La guerre au bord du fleuve*, qui emprunte d'ailleurs ses motifs au *road movie*). Au cours de leur périple, ils sont rejoints par une interprète locale dénommée Saliha. Toutefois, ici, à la différence du premier

---

<sup>38</sup> D'ailleurs, on l'a vu très brièvement, ce rapport n'allait pas de soi dans les ouvrages antérieurs de Hatzfeld mettant également en scène les guerres d'ex-Yougoslavie. On peut aussi invoquer, à cet effet, la trajectoire sociale de l'écrivain.

roman, l'entrée en scène de Frédéric n'est pas motivée dans l'enchaînement logique des péripéties, de sorte qu'on a le sentiment de suivre le développement d'une intrigue mineure, en surplomb de la première, sans qu'elle parvienne pour autant à décoller<sup>39</sup>. Comment dès lors interpréter ce qui apparaîtrait, selon une critique de goût, comme un « raté » du récit cassant le rythme narratif initial ?

Pour répondre à cette question, il importe d'envisager l'attitude de Frédéric vis-à-vis du conflit qui se déroule sous son regard. Dès le chapitre VII, en effet, alors que l'équipe des trois journalistes français approche des zones de combat (des bombardements se font entendre au loin), ceux-ci se laissent aller à une sorte d'évasion champêtre qui n'est pas sans rappeler les lieux communs de la poésie pastorale :

D'un cri bref, Isabelle fit stopper la Clio rouge en plein virage. Elle se précipita dehors et, prenant soin de ne pas déchirer sa robe, enjamba une barrière pour dévaler la pente d'un jardin, jusqu'à un cerisier dont les branches croulant sous les fruits s'offraient à hauteur de mains. C'étaient des cerises de montagne, printanières, d'un jaune un peu rose, au goût acidulé, et elle commença à s'en empiffrer. Accoudés à la barrière, Frédéric, Serge et Saliha [...] la regardèrent en riant (Hatzfeld, 2013, p. 77).

À ce point du récit, Hatzfeld déploie une longue séquence descriptive où ce genre de scène bucolique se trouve exacerbé par le contraste entre le pittoresque local et les signes révélateurs d'une guerre en train de faire rage<sup>40</sup>. Le romancier brise également l'horizon d'attente s'agissant du rôle des trois journalistes. En effet, à peine arrivés dans la zone des combats, ces derniers se laissent entraîner par l'interprète Saliha<sup>41</sup> qui les invite à une cérémonie de mariage : « Serge tendit une caisse de haut-médoc récupérée au marché noir des Ukrainiens. Saliha ne retint plus son enthousiasme. C'est elle qui, le matin, avait invité le trio au mariage d'une amie (p. 78). » Or, la scène du mariage joue un rôle charnière dans ce sous-récit centré sur le parcours des journalistes : elle va rendre possible

---

<sup>39</sup> En fin de compte, il n'y aura eu que très peu d'interaction entre Marija et/ou Vahidin et le groupe de journalistes français. Seule Saliha, l'interprète, va jouer un rôle décisif dans le déroulement de l'intrigue, en prenant en photo le couple réuni à l'occasion des Jeux Olympiques de Sydney, les précipitant ainsi au cœur d'un scandale médiatique.

<sup>40</sup> La description, ici, n'étant dès lors en rien, comme l'aurais affirmé Mieke Bal, une pause dans la narration (« narrative's 'other' »).

<sup>41</sup> On remarque que, sur le plan des modalités sémiotiques (en terme de *pouvoir*), elle revêt une importance tout à fait particulière, puisqu'elle va amener les journalistes à voir autre chose que ce qu'ils recherchaient.

la mise en abyme du rapport entre le journaliste et son lectorat qui conditionne son discours sur la guerre<sup>42</sup>. De cette façon, à peine les festivités commencées, « [l']humeur espiègle » des convives les entraîne à se jouer du trio des journalistes en leur faisant visiter « une caserne en contrebas de la rue » dans laquelle sont détenus des prisonniers d'origine serbe – des « traîtres » venant d'être livrés – dont certains se préparent à leur exécution. Comme on peut le voir, Hatzfeld condense, dans l'espace même du conflit représenté, la relation entre le lectorat « à l'abri » (dont les convives sont en quelque sorte la métonymie) qui se trahit derrière la mise en scène d'attentes spécifiques sur ce qu'est la guerre, et le journaliste qui doit rendre compte des événements. L'auteur recrée ainsi, dans l'espace de la fiction, les conditions d'une incursion progressive dans l'horreur de la guerre – en transitant de l'insouciance de la fête à l'expérience excitante d'une scène macabre pour déboucher enfin sur l'horreur de la mort – de façon à souligner l'investissement de la « pulsion scopique » des personnages (Vincent Jouve) qui contamine aussi bien les journalistes eux-mêmes<sup>43</sup> :

- Des Serbes ? demanda Serge.
- Des snipers.
- À échanger aussi ?
- Les snipers ? Ça, jamais ! Fini pour eux. Vous voyez ces trois contre le mur ? Ils restent assis parce qu'ils connaissent leur condamnation, c'est pour cet après-midi dans la cour, si vous repassez avec des appareils photo.
- Une fois, au Liban, dit Serge, on...
- On s'en va ? le coupa Isabelle.
- Oui, tout de suite, on va finir par porter malchance à la noce, appuya Saliha (Hatzfeld, 2013, p. 80).

N'est pas sans conséquence pour l'interprétation la façon dont Hatzfeld construit, par tout un jeu de permutations qui rappelle la métalepse, cette figure du journaliste « témoin direct, mais lui-même lecteur "indirect" ». En effet, comme ils appartiennent à cette société outre-frontières qui regarde la guerre suivre son cours à distance, Frédéric, Serge et Isabelle, par la manière dont ils sont focalisés, ont pour effet de créer une incidence rhétorique certaine. Ils personnifient cette jonction qui fait que, si les convives sur le front, par leur ton désinvolte, font écho au lecteur distant, ce même lecteur ressemble lui aussi

---

<sup>42</sup> Sur le plan sémiotique, elle serait l'espace d'une épreuve où ce qui est en jeu est justement l'attitude du journaliste face à la guerre qu'il a pour mission de raconter.

<sup>43</sup> Nouvel avatar de cet « hypocrite lecteur » pour qui ils écrivent.

aux convives<sup>44</sup>, dans la mesure où son insouciance fait oublier que la poudrière est « aux portes de l'Europe », pour reprendre une expression de l'actualité médiatique à propos des Balkans. Or, dans la scène qui suit, des roquettes explosent à proximité de l'assemblée des invités de la noce (ceux-là mêmes qui entraînaient les journalistes au fond de la caserne), atteignant une proche de la mariée. Le commentaire de Frédéric qui boucle l'épisode, en forme de coda, n'est pas sans une pointe d'ironie (comme l'indique le conditionnel dans l'extrait ci-dessous) :

Frédéric écrivait dans son article : « ... On devine que la panique quitte son corps, elle est seule, elle ne se plaint plus, ne regarde plus ses blessures, elle regarde au-dessus d'elle. Elle mangeait avec nous à table, portait le même parfum italien bon marché que la mariée. Elle était sa cousine (p. 82). »

À la lecture de cet extrait, on ne saurait évacuer la fonction dialogique qui lui est attachée. À la façon d'un instantané photographique, l'évocation de la panique quittant le corps de la victime (selon des procédés qui ne sont pas sans rappeler l'*ekphrasis*) renvoie bien entendu au contexte d'une tradition du journalisme que Hatzfeld rejette parce qu'elle ne laisse aucune place à la réflexion critique, séparant abruptement les faits de l'interprétation à l'image des dépêches de l'Agence France Presse ou de la Reuters<sup>45</sup>.

On le voit, à travers Frédéric, Hatzfeld présente celui qui aurait dû être le point focal du récit global, mais sur un mode négatif. En effet, alors que le narrateur en focalisation externe identifié précédemment choisissait de suivre les deux coureurs du mont Igman en mettant en relief leur prouesse sportive malgré les bombardements qui se faisaient entendre au loin, Frédéric, convié à un mariage sur le front (où Vahidin apparaît d'ailleurs brièvement), ne rédigera de cet épisode que ce qui est supposé intéresser ses lecteurs : les dégâts causés par une charge de roquette sur un individu qui, l'instant d'avant, jouissait du simple bonheur de vivre. D'une certaine manière, le parcours de Frédéric et de ses

---

<sup>44</sup> Cette tension particulière, c'est aussi celle que Paul Ricœur a caractérisée pour décrire ce qu'il appelle la « métaphore vive » (*La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1997).

<sup>45</sup> S'agissant des prises de position de Hatzfeld autour de ces débats sur le journalisme et, notamment, sur la manière de raconter l'événement médiatique, on peut consulter l'article de Michael Palmer qui fournit des repères importants (« International news from Paris and London based newsrooms », *Journalism Studies*, vol. 9, n° 5 (2008), pp. 813-821).

deux collègues prend la forme d'un « anti-programme narratif » (anti-PN) que l'on peut représenter à travers la formule sémiotique suivante<sup>46</sup> :

Figure 1: formule sémiotique "anti-pn"

$$F[S_1 \rightarrow (S_2 \cap O^{neg})]$$

Il s'agit bien d'un « anti-PN » dans la mesure où la visée du récit concerne les événements se rapportant au combat proprement dit ou à ses conséquences directes, c'est-à-dire un *objet négatif* dans le schéma global du discours ( $O^{neg}$ ).  $S_2$  désigne les journalistes Frédéric, Serge et Isabelle, partis en véhicule de Budapest afin d'atteindre le front. Celui qui conjoint ( $\cap$ )  $S_2$  avec cet objet négatif est l'instigateur du récit : « ton journal » (Hatzfeld, 2013, p. 27) et en amont le lecteur dont l'horizon d'attente exerce une pression indéniable (qui inclut les convives proposant aux journalistes une information de première main « histoire de laisser les dames terminer en paix les préparatifs » (p. 79)).  $S_1$  est dès lors un *anti-sujet*.

L'intrigue centrée sur la figure de Frédéric acquiert dès lors une dimension réflexive importante. Il s'agit en effet de réévaluer ce qui, du conflit, est racontable et ce qui ne l'est pas. Ce travail de revalorisation (qui doit beaucoup aux initiatives de Saliha) se fera partiellement, étant déclenché par la découverte de l'appel de Vahidin lancé sur Radio Sarajevo, menant les trois journalistes sur de nouvelles pistes. Il leur permettra de franchir un certain seuil symbolique, puisqu'ils auront enfin un droit d'accès – il est vrai momentané – à l'univers des deux athlètes sarajéviens :

- Marija, je peux t'embêter quelques minutes ? Voilà. Ce sont des reporters français. Ils sont là depuis le début, il m'arrive de travailler avec eux. Ils voudraient te rencontrer.
- Nous travaillons pour trois grands journaux. On voudrait parler avec vous, intervint Frédéric. Parler de vous, tranquillement, prendre le temps.
- De votre vie avant la guerre, votre enfance yougoslave, de votre existence aujourd'hui. De votre famille, de vos motivations, vous interroger sur la guerre, ajouta Isabelle.
- Pourquoi ?
- Les gens sont fatigués de lire des articles sur les militaires ou les traités diplomatiques. Ils s'intéressent plus aux gens dans la guerre, enchaîna Serge.

---

<sup>46</sup> La formule greimassienne qui suit est reprise, en la modifiant légèrement, de l'ouvrage d'Anne Hénault (*Les enjeux de la sémiotique*, Paris, Presses universitaires de France, 2012).

On voudrait écrire une sorte de portrait un peu long (Hatzfeld, 2013, pp. 177-178).

S'il ne s'agit pas de la première confrontation des journalistes avec l'un ou l'autre des protagonistes du récit principal, c'est toutefois la première fois que cette confrontation est consciente et motivée, Hatzfeld tirant parti de l'écart entre le savoir du lecteur implicite et celui du personnage pour mettre en valeur le commencement d'une nouvelle phase dans le parcours des journalistes.

### **Sport et guerre : deux paradigmes**

La tonalité énonciative du roman n'est donc plus aussi cristalline qu'elle le paraissait au premier abord. Si l'histoire dans son ensemble illustre le destin d'un couple sportif au cœur de la guerre, le récit, pour sa part, se trouve ordonné de façon à mettre en concurrence ce qui se rapporte spécifiquement à la guerre et ce qui relève d'une histoire plus proprement sportive. Il y a peut-être ici tout l'enjeu d'un récit sur la guerre, mais « *vu en tant que* » quelque chose d'absolument différent, au sens donné à ce concept par Frédéric François (1998). Revenons à l'*incipit* du roman :

Depuis que Vahidin avait accéléré l'allure, Marija ne parvenait plus à retenir le fil de sa pensée. Elle haletait, le regard droit devant, entre les arbres qui défilaient. La transpiration dégoulinant de son front brouillait sa vue et en même temps dissipait les images de vétérans tchetniks, affublés d'uniformes grotesques sortis des greniers, qui la tracassaient depuis le matin.

Marija et Vahidin couraient côte à côte, elle à peine décrochée pour anticiper les intentions de son compagnon qui menait le train. Ils portaient les survêtements rouge, bleu, blanc de l'équipe yougoslave. Leurs pieds bruissaient sur un tapis spongieux de feuilles pourries par les neiges du dernier hiver. Devant eux, le dos rond du mont Igman s'imposait d'un brun-gris d'entre deux saisons, pas encore feuillu et plus du tout blanc. Ils couraient entre quatre rangs de platanes, huit cent quarante-huit, avaient-ils fini par compter au fil des courses, bordés de prairies.

Une explosion résonna comme un tonnerre lointain. D'un coup d'œil vers le ciel à peine filé de blanc, les deux coureurs vérifièrent l'impossibilité d'un orage, avant que d'autres explosions ne surviennent. Puis plus rien, le tracteur qui bourdonnait se tut, des chiens n'osèrent rompre le silence que le temps d'exprimer leur surprise. Des belettes et des écureuils fusèrent dans l'allée vers d'épais taillis.

Vahidin se mit à slalomer entre les arbres, balançant les épaules autour des troncs pour travailler souplesse des hanches et tonicité des mollets. Marija se cala en cadence dans son sillage, accoutumée à ce mouvement de skieur. Puis il sortit de l'allée et sauta le grillage. Marija savait où il l'emmenait, elle savait



ce qui allait arriver et s'en amusait. Ils s'enfoncèrent dans un bosquet de châtaigniers, jusqu'à un taillis ; Vahidin se retourna pour plaquer Marija aux jambes, ils roulèrent sur l'herbe en riant et en s'embrassant malgré l'essoufflement (Hatzfeld, 2013, pp. 9-10).

Dès les premières lignes, on observe une coïncidence entre le *sujet percevant*<sup>47</sup> et le point de vue des personnages, lui-même déterminé par l'effort physique, le contact direct avec le paysage naturel et le décalage avec les événements de la guerre (qui restent en arrière-plan comme une menace planant au loin). Ainsi, dans le premier paragraphe, un plan en focalisation interne montre comment la transpiration de Marija semble dissiper ses mauvaises pensées (« des images de vétérans tchetniks ») comme s'il s'agissait des toxines du corps que l'on évacue. Or, de la même manière, le texte, dans sa rythmique et, en particulier, l'enchaînement syncopé de ses images (il faut noter notamment l'usage de l'asyndète et la fragmentation de l'univers représenté en instantanés), paraît se laisser happer par le mouvement des personnages en train de courir. Tandis qu'un événement perturbateur survient (« [u]ne explosion résonna comme un tonnerre lointain »), susceptible en lui-même de déclencher une rupture de point de vue, on revient en fait sur les deux coureurs qui, simplement, « vérifièrent l'impossibilité d'un orage » tout en continuant leur route.

Cette concordance existe au départ, engendrant un effet d'empathie lui-même renforcé par l'intrigue amoureuse qui se développe en parallèle (voir le dernier paragraphe de l'extrait cité ci-dessus). Cependant, le récit progresse de façon à rendre inévitable le décrochement entre les deux instances au fur et à mesure que les protagonistes sont entraînés par la guerre et que celle-ci provoque leur aliénation, leur imposant des compromissions qu'ils n'auraient pas pu faire auparavant. Le tableau ci-dessous propose une vision synthétique de ce mouvement par décrochements successifs :

---

<sup>47</sup> À ne pas confondre avec le *foyer* (Genette) ou encore le *focalisateur* (Bal). Nous renvoyons ici à la définition linguistique du point de vue selon Alain Rabatel : « Le PDV correspond à l'expression d'une perception, dont le procès, ainsi que les qualifications et modalisations, coréfèrent au sujet percevant et expriment d'une certaine manière à la subjectivité de cette perception (*La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998, p. 13). » Cette conception du point de vue n'implique pas l'existence d'un référent particulier ou même celle de verbes de perception. Il y a point de vue aussitôt que des marques textuelles renvoyant à l'expression de perceptions et/ou des pensées représentées sont repérables.

Tableau 1: ruptures de point de vue dans Robert Mitchum ne revient pas

Type de mise en scène	Sphère du personnage	Sphère du narrateur	Conséquence
Performance exclusivement sportive	Sujet de perception canalisé par l'effort physique	Subjectivité marquée / perception imbriquée avec celle du personnage (Rabatel)	Effet d'identification et d'empathie avec le personnage
Confrontation armée (avec une composante sportive importante)	Sujet de perception canalisé par la perfection du tir	Id. (ex. : Vahidin, p. 50-52)	Id.
Engagement armé, mais rapports inégaux (sans composante sportive)	Sujet de perception focalisé sur l'acte de tuer	Subjectivité non-marquée / procès perceptif minimal (ex : Marija, p. 171).	Effet de rupture entre le narrateur et le personnage

Nous observons ainsi trois moments de cette progression narrative dont les enjeux rhétoriques sont importants puisqu'elle contribue à faire du personnage une victime de la guerre, et cela après avoir suscité chez le lecteur une sympathie envers lui. Pour ce qui est du premier temps, nous venons de le commenter à travers l'extrait tiré de l'*incipit*. Le second temps survient lorsque les protagonistes deviennent des combattants à part entière, enrôlés par les forces armées respectives, sachant pourtant que les compromissions qu'ils doivent faire sont encore « tolérables » : leur implication s'inscrirait dans le champ de ce que Michael Walzer appelle « la réalité morale de la guerre » (2006). Ceci est particulièrement visible dans le cas de Marija, que les officiers la sollicitant dans sa scierie près de Foča n'obligent pas à intervenir directement dans les combats : « Alors, toi, on t'installe dans un appartement à Dobrinja, et on te demande de les [les Musulmans] tenir à distance. Tu ne risques rien. Tu ne les combats pas, tu les tiens au bout de ta lunette et tu leur rappelles les bonnes manières. [...] Ça ne te mouille pas (Hatzfeld, 2013, p. 76). » À ce niveau, le point de vue sur la guerre se constitue à partir d'un savoir et de modes d'appréciations à caractère sportif<sup>48</sup>. Cela renforce d'ailleurs l'idée de « guerre juste » chère à Walzer, étant donné que le sport implique d'office des règles de conduite qui, pour leur part, sont beaucoup plus lâches dans le contexte des conflits réglés. Le troisième temps est marqué par rapport aux deux précédents (cf. cases grisées sur le tableau) dans la mesure où l'enjeu sportif et/ou affectif disparaît complètement pour faire place à une vision plus pessimiste de la guerre. Ce temps se signale par une rupture entre le sujet percevant et le personnage. À aucun moment un narrateur externe n'intervient pour

<sup>48</sup> Voir nos remarques sur la notion d'*habitus* en début de chapitre.

signifier cette cassure, mais elle se perçoit à travers le déplacement de perspective. On passe ainsi d'une focalisation sur les pensées et les actions du personnage, souvent associées à l'exploit et à la performance, à une prise en compte de l'effet dévastateur de ces actions. Ainsi, lorsque Marija, bouleversée depuis qu'elle est soupçonnée d'avoir attenté à la vie de la diva Carroll Del Rio, est intégrée à une troupe de snipers et tire sur des civils innocents, on remarque la quasi disparition des pauses descriptives à l'imparfait – temps de l'arrière-plan –, remplacé par le passé simple qui traduit au premier plan la vitesse du déroulement de l'action :

Elle se mit en position, remarqua trop tard des silhouettes qui s'évanouirent entre les carcasses. C'était une nuit de nuages filandreux sous une lune pâle. Au loin rougeoyaient les incendies d'un bombardement. Elle toucha quelques Golf, sans illusion, et ce fut de nouveau le calme. Un puissant moteur retentit, précédant l'apparition d'un semi-remorque. Elle tira deux balles sur le pare-brise. Le camion partit en embardée, la cabine heurta un trottoir, rebondit contre une façade avant de se redresser. La remorque se braqua en travers et faucha un poteau de lampadaire. À peine le camion eut-il disparu que de stridents gémissements de frein résonnèrent derrière les immeubles [...] (Hatzfeld, 2013, pp. 171-172).

De telles mises en scène d'une disjonction signalent la présence d'une évaluation normative<sup>49</sup> portant sur le *faire* dans la guerre. Elles se répercutent également sur le système des personnages. Même s'il n'y a pas de bipartition franche entre « bons » et « mauvais » rôles, certains des personnages du récit sont peu dotés d'épaisseur psychologique, ils évoluent peu au cours du récit et se donnent à lire davantage comme des *actants* (au sens que A.-J. Greimas donne à ce terme) qui secondent ou au contraire desservent les protagonistes lorsqu'ils sont confrontés aux événements de la guerre. Notamment, le personnage de Monica, en mettant à rude épreuve la confiance de Marija envers Vahidin (elle lui annonce que « Vahidin fait le tireur d'élite dans la vieille ville »

---

<sup>49</sup> Nous faisons ici écho à l'essai de Philippe Hamon, intitulé *Texte et idéologie*, qui met en place tout un appareil conceptuel afin de mieux appréhender les mises en scène de l'idéologie dans les textes littéraires se rattachant au réalisme ; il parle alors « d'effet-valeur » des textes. Dans une analyse qui s'inspire largement des acquis du structuralisme, Hamon souligne l'importance des processus de mise en relation qui déterminent l'établissement de normes évaluatives au sein du texte : « On peut [...] poser, comme hypothèse affinée, que ces appareils évaluatifs [mis en scène] peuvent apparaître et se laisser localiser en des *points textuels* particuliers, privilégiés [...] Ces lieux peuvent être définis comme lieux d'une *évaluation*, ou encore comme *modalisations*, c'est-à-dire comme des foyers relationnels complexes ; Benveniste : "Nous entendons par modalité une assertion complémentaire portant sur l'énoncé d'une relation" [...] (*Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 20). »

et qu'en conséquence sa tête est mise à prix), joue clairement le rôle sémiotique d'*opposant*. Elle est également le point d'affleurement de valeurs négatives sur la guerre qui, par le biais du rapprochement comparatif, servent à souligner l'aspect évidemment positif des valeurs de Marija :

Il y a si longtemps qu'elles se connaissaient. Depuis que leurs grands-pères avaient combattu côte à côte, leurs familles partageaient chaque année le banquet du carême orthodoxe. [...] Or, ce matin, elles comprenaient que toute conversation s'achèverait en dispute ; que cette guerre qui déboulait sans qu'elles aient jamais eu le temps d'en parler allait les séparer. [...]

— T'es trop butée ! Ça ne te sert à rien, lui lança son amie. La guerre, on y va, et alors ? Tu préfères le chaos ? Ou te retrouver avec un voile sur la tête ? C'est eux ou nous, tu le sais... (Hatzfeld, 2013, p. 36)

Dans ce passage, le procédé utilisé par Hatzfeld pour initier un « effet-valeur » se déploie en deux temps : d'abord, il s'agit de faire ressortir une forte conjonction entre les deux personnages, correspondant au temps d'avant la guerre, pour ensuite montrer la disjonction consécutive aux événements, qui, d'une part, dit l'échec du parcours de Monica (elle n'a pas réussi à préserver son intégrité morale face au climat de violence qui s'installe avec le siège) et, de l'autre, surdétermine les valeurs positives défendues par Marija, qui pour sa part refuse de faire l'amalgame entre la dimension idéologique du conflit et sa dimension sociale ou humaine (les individus en particulier qu'il touche).

À l'opposé de Monica, d'autres personnages échappent complètement à l'univers du conflit et, par là, donnent la possibilité aux protagonistes de vivre une sorte de trêve symbolique, à l'image du second coach de Marija – Josip – qui entraîne la jeune sportive à Belgrade en vue des Jeux de Barcelone, ce qui lui fait oublier le rôle qu'elle est amenée à jouer dans la guerre. Détenteur d'un savoir-faire technique transmissible, qui le place hiérarchiquement au-dessus d'autres actants du récit qui dépendent, pour leur part, de ce type de compétences (exemple : les officiers serbes venus enrôler Marija), le coach Josip est également celui qui va jouer le rôle d'entremetteur entre les deux tireurs sportifs au plus fort des combats (cf. p. 148).

## **Portée de cette mise en scène**

Ces premières observations sur la manière dont Hatzfeld met en scène un cadre pseudo-testimonial – deux êtres ordinaires dont on feint de suivre le parcours constituant une plongée graduelle dans l’univers des combats – tout en opérant implicitement un travail de mise à distance des événements sanglants de cette guerre, montrent bien le double enjeu qui sous-tend le roman : faire d’un conflit réel un matériau esthétique (et donc un objet sur lequel on s’interroge par le biais d’une démarche artistique), mais orienter par la même occasion la valeur qui est conférée à cette représentation en vue de produire certains effets. L’univers fictionnel contribue à cette mise en place d’une parole pour qui dire la guerre revient à évaluer ce qui est digne ou non d’être représenté.

### **Une mise en corrélation**

L’importance de la thématique sportive dans le roman ne se conçoit pas de manière absolue, mais bien à l’aune de sa mise en corrélation avec le thème de la guerre. La comparaison entre le sport et la guerre, en faisant de l’univers des athlètes la pierre angulaire d’un modèle d’affrontement sans heurt véritable, contribue à orienter le jugement de valeur porté sur le déroulement des hostilités entre forces serbes et bosniaques. Les Jeux olympiques, en effet, deviennent le nouveau terrain sur lequel viennent se défier les nations ; terrain investi de valeurs pacifistes et humanistes. Ce canevas est complètement à l’opposé du récit de Perec (*W ou le souvenir d’enfance*) où les valeurs sportives sont érigées en loi souveraine dans un univers monolithique propice au règne de l’arbitraire.

Un tel rapprochement entre sport et guerre, on l’a vu, est étroitement lié à la trajectoire journalistique de Hatzfeld : ayant une certaine connaissance du discours médiatique existant sur les conflits d’ex-Yougoslavie et des impasses auxquels il a pu donner lieu (dont l’absence de réaction concrète du lectorat malgré l’abondance des informations communiquées par la presse ou encore la vision stéréotypée sur la guerre des journalistes eux-mêmes, les empêchant de bien saisir les enjeux des événements en

cours<sup>50</sup> ), celui-ci a su tirer parti de ses compétences dans le domaine sportif pour tenter d'offrir une nouvelle vision de la guerre de Bosnie. Mais cette coïncidence tient aussi du fait que le sport et la guerre ont toujours tissé des liens étroits au cours de l'Histoire, comme le souligne l'historien Luc Robène, coordinateur de l'ouvrage collectif *Le sport et la guerre : XIXe et XXe siècles* (2012)<sup>51</sup>. En choisissant le tir sportif comme fil conducteur de l'intrigue, Hatzfeld rappelle que, immanquablement, cette relation étroite a existé dans le passé et que, d'une certaine manière, elle se perpétue toujours. Après tout, c'est la longue éducation physique et technique des deux athlètes qui favorise leur enrôlement dans les troupes ; par ailleurs, la rencontre entre Vahidin et Mirsad a été rendue possible parce qu'ils sont unis par le football (« [i]ls [Vahidin et Mirsad] se connaissaient depuis l'école primaire de la place Kovači où Mirsad avait grandi en titi et enfant de la balle (Hatzfeld, 2013, pp. 25-26) », ce qui est peut-être un écho au fait que la scène sociale sportive a souvent contribué à l'émergence de sentiments nationalistes exacerbés.

En regard de la question du jugement de valeur sur la guerre, il faut alors se demander jusqu'à quel degré s'opère cette correspondance entre les deux paradigmes et, surtout, quels sont les critères sur lesquels elle repose. Le tableau que nous avons établi précédemment pour évoquer les trois moments de la progression narrative fournit déjà quelques pistes sur ce plan. Ainsi qu'on l'a vu, une analogie se développe entre les sphères sportive et guerrière en partie parce que le combat armé reste, en principe, soumis à des règles de conduite qui déterminent les rapports entre les belligérants (Walzer parle

---

<sup>50</sup> Cela est vrai pour l'ex-Yougoslavie, mais d'autant plus pour le Rwanda. Hatzfeld, comme beaucoup d'autres journalistes envoyés pour couvrir les massacres de 1994, avoue ainsi avoir été complètement dépassé par le drame qui se défilait devant ses yeux à l'époque. C'est cet échec des journalistes qui l'a d'ailleurs incité à « changer de casquette ».

<sup>51</sup> La parenté entre le sport et la guerre, selon Robène, se lirait en particulier à travers les Jeux Olympiques antiques. D'un côté, ces jeux intégreraient des réalités de la guerre dans le jeu (tel que les courses en arme), de l'autre, ils se répercuteraient sur les combats dans les cités grecques, étant donné que les rencontres olympiques donnaient lieu à une trêve sacrée devant être respectée par les belligérants. Au Moyen Âge, cette inscription du « jeu dans la guerre et de la guerre dans le jeu » (p. 10) s'afficherait notamment dans les tournois et les joutes de la chevalerie. Il s'agissait d'affrontements entre nobles, joués et réglés par des conventions, mais qui pouvaient être souvent plus destructeurs que les combats militaires eux-mêmes. À partir du XVIII<sup>ème</sup> siècle, une correspondance s'établirait entre l'éducation du corps, qui entre dans une phase plus collective et systématique, et la guerre elle-même, qui devient l'affaire de conscrits. Enfin, dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, le succès du sport moderne contribuerait à réévaluer les enjeux liés à la préparation physique, y compris au cœur des armées.

de *jus in bellum*) au même titre que l'affrontement sportif. Il est vrai que ce lien n'est pas explicité dans le roman (par exemple, Vahidin n'évoque nullement la supériorité morale du sport quand il désapprouve l'attitude des snipers serbes prenant pour cibles des victimes innocentes). Toutefois, l'auteur ne cesse de creuser l'écart entre un conflit aux allures de jeu pervers où les civils sont systématiquement visés<sup>52</sup> et une rivalité sportive où l'équité est perçue comme une condition *sine qua non* du jeu, ce qui explique bien la frustration ressentie par Vahidin (cf. DIL) alors qu'il est aux prises avec un équipement inadapté lors des concours :

Ils se virent attribuer des vestiaires jaune et bleu aux couleurs de la Bosnie, visitèrent des salles de recueillement, adoucies par une musique de Bach. C'est là que des entraîneurs de l'équipe suédoise les attendaient pour leur prêter du matériel. Mirjana hérita de l'équipement d'une tireuse, blessée à la dernière minute. Vahidin, moins chanceux, ne trouva pas chaussure à son pied et, plus inquiétant, reçut un fusil Steyr à la culasse surélevée, jamais utilisé dans l'ancienne équipe yougoslave (Hatzfeld, 2013, p. 147).

Dès lors, l'attention devrait porter sur la façon dont le personnage incarnant des valeurs sportives s'inscrit dans cet écart et les effets qu'il provoque sur lui. Ainsi, Vahidin accepte d'échanger son « Anschütz » servant à l'entraînement sportif pour un « Dragunov » (une arme de précision destinée à abattre l'ennemi à une portée de plus de 1000 mètres), car cet écart n'existe pas pour lui au départ. En effet, après tout, il n'attaque pas des civils, mais bien d'autres snipers qu'il affronte sur le même terrain et qui, quant à eux, n'hésitent pas à enfreindre la logique déontique du combat. Mirsad le persuade même du bien-fondé de son action : « [les Tchetniks] visent ce qu'ils veulent, ils ont beaucoup tué déjà. Ils tirent les passants, et en particulier ceux qui marchent lentement, les vieux et les bonnes femmes avec des mômes. Ils ont abattu la gamine d'Esma tout à l'heure, sur Kovači, là, juste devant (p. 46). » Pourtant, sans que l'on ne sache les raisons précises à cela, Vahidin finit par trahir ces principes. L'épisode où il tire sur la soprano américaine pour faire croire à un attentat commis par les Serbes est une allusion sordide à la réalité de la guerre moderne à Sarajevo : afin de faire pression sur la communauté internationale en profitant de la mauvaise presse faite aux Serbes, des Bosniaques avaient tiré sur leurs propres civils en laissant croire qu'il s'agissait d'attaques de l'autre camp. Or, non sans hasard, ce

---

<sup>52</sup> La décision de circonscrire les événements de la guerre de Bosnie aux seuls tireurs d'élite, dont la particularité est d'opérer à l'insu de leurs cibles, participe d'ailleurs de cette vision du conflit.

revirement de comportement (doublé d'une trahison amoureuse), qui reflète en soi le refus de toute remise en cause de la responsabilité morale au combat, coïncide avec la fin de la carrière sportive du personnage : à la fin de la guerre, tandis qu'il s'expatrie en Australie, il découvre qu'il ne peut plus atteindre le même niveau de performance qu'avant, ce qui le disqualifie pour toute compétition de niveau olympique future :

Un après-midi, il programma une simulation de compétition en temps réel. À genoux, son score frôla la perfection un long moment. Mais, soudain, il manqua le dix et le neuf plusieurs fois de suite, il posa son fusil. Il s'étonna de ces ratages car aucune contraction ne le gênait, plutôt une impression de rêverie ou d'évasion. Il s'interrompit le temps d'un café et termina sur un rythme de finale.

Quelques jours plus tard, il renouvela l'expérience et c'est en position debout que sa performance fléchit brusquement. Il s'était mis à penser à Safet, leur bivouac dans une bergerie sous le piton. La première fois, déjà, le souvenir de Safet, dans une maison en haut de Bistrik, avait coïncidé avec ses balles ratées, sans qu'il y prêtât une grande attention (Hatzfeld, 2013, pp. 206-207).

Mais la coïncidence la plus forte est sans doute propre à l'écriture, au sens où l'entend Roland Barthes. On l'a vu au début de cette analyse (section intitulée « Un récit biaisé »), Hatzfeld mêle les registres sportif et guerrier en introduisant dans le récit des séquences descriptives d'opérations militaires empruntant leur langage au domaine du tir sportif. Les segments en question occultent ainsi l'acte de tuer lui-même pour mettre en perspective la prouesse et la performance de la préparation à l'engagement. Le rapprochement est tout à fait intéressant, car il soulève la question de la « professionnalisation » de la guerre (qui devient l'affaire de professionnels expérimentés et avertis, et non pas celle de conscrits comme ce fut le cas lors de la Grande Guerre) et celle de son efficacité technologique (on peut penser au cliché des « frappes chirurgicales » sans dégâts collatéraux, repris par la propagande lors de la guerre du Golfe, auquel il faut comparer les armes de destruction massive de la Seconde Guerre mondiale). Or, tandis que le récit oriente de la sorte l'interprétation, ce qui magnifierait incontestablement la représentation de la guerre, le terrain est aussitôt miné par l'établissement d'un décalage : si Vahidin est bien, d'une certaine façon, un « professionnel du tir », il n'a jamais choisi de faire de la guerre son métier ; par ailleurs, s'il y a bien maniement expérimenté des armes, des civils en sont la cible privilégiée.



## Une posture littéraire choisie

La prise en compte de la corrélation entre sport et guerre dans *Robert Mitchum ne revient pas* conduit finalement à poser la question des effets textuels d'un tel procédé sur la représentation de la guerre. Tout d'abord, il faut remarquer que tout ce qui touche au conflit proprement dit est assujéti au contexte de l'athlétisme de haut niveau qui, à travers la mise en évidence de comparables, fait apparaître un « foyer normatif » (Philippe Hamon) conférant une certaine valeur à la guerre. Cette valeur est forcément réductrice. Ensuite, si l'on s'attarde en particulier aux scènes d'engagement au fusil évoquées plus haut, il apparaît que la représentation de la guerre n'est pas unifiée : deux formes de combat moderne sont en jeu : d'une part, l'idée d'un combat professionnel, méthodique et, parce que le *topos* des Jeux olympiques force ce rapprochement, civilisé<sup>53</sup> ; d'autre part, l'idée d'un conflit armé qui ne répondrait pas au droit de La Haye, notamment en ce qui concerne le sort fait aux civils (question qui prend des proportions gigantesques dans le roman puisque elle constitue le principal matériau historique sur lequel est bâtie l'intrigue).

Les deux points qui viennent d'être soulevés appellent plusieurs questions auxquelles il est nécessaire de répondre. Premièrement, par quelles stratégies Hatzfeld érige-t-il l'athlétisme et à plus forte raison l'univers des Jeux olympiques en norme évaluative de l'affrontement armé (dont nous avons montré que la représentation ne pouvait pas aller de soi) ? L'analyse pourrait ainsi examiner comment l'espace propre à l'action sportive se construit, en comparaison de celui de la guerre : par exemple, le mont Igman revient périodiquement dans le roman comme espace à la fois sportif, cosmopolite et, dans une certaine mesure, « pacifique ». Il renvoie ainsi à une scène narrative (le lieu géographique où Marija et Vahidin envisagent de se retrouver pour l'entraînement), à un contexte historique (c'est l'ancien site olympique des Jeux d'hiver de 1984, organisés sous l'égide de la Yougoslavie) et à un cadre stratégique (intervention des Casques bleus pour stopper

---

<sup>53</sup> Il n'est pas inutile de rappeler à cet effet les principes fondamentaux de l'Olympisme, qui sont énoncés dans la chartre olympique en vigueur aujourd'hui, et qui sont fortement imprégnés de l'idéologie de la mission civilisatrice : « L'Olympisme est une philosophie de vie, exaltant et combinant en un ensemble équilibré les qualités du corps, de la volonté et de l'esprit. Alliant le sport à la culture et à l'éducation, l'Olympisme se veut créateur d'un style de vie fondé sur la joie dans l'effort, la valeur éducative du bon exemple, la responsabilité sociale et le respect des principes éthiques fondamentaux universels (CIO, *op. cit.*, p. 11). »

le pilonnage des positions serbes et mettre fin au conflit). Deuxièmement, quels sont les outils narratifs convoqués pour échafauder selon une perspective différentielle cette comparaison entre le sport et la guerre ? Précédemment, on a vu que le point de vue sur le combat, ses effets destructeurs, etc., étaient largement déterminés par des enjeux liés à la progression narrative : il s'agit par exemple d'illustrer comment des individus *a priori* innocents sont amenés à céder face à l'horreur de la guerre par une série de compromissions successives. Toutefois, il serait tout aussi intéressant de préciser comment la métaphore amoureuse vient en appui au déploiement des enjeux sportifs. Ainsi, la qualification aux Jeux olympiques des deux athlètes se trouve tantôt conditionnée par des épreuves « positives » de préparation sportive (qui permettent d'atteindre l'objet visé), tantôt par des épreuves « négatives » (qui rendent l'objet en question inatteignable). Or, ces épreuves négatives impliquent une trahison ayant une double composante : militaire (ou stratégique) et sentimentale. Troisièmement, comment la représentation de la guerre elle-même évolue-t-elle à travers sa médiation par l'univers sportif ? À cet effet, il faudrait notamment s'interroger sur la portée de la perspective narrative qui, comme on l'a vu, comporte différentes facettes (effets d'empathie ou au contraire de distanciation, autoréflexivité, changements de registre, etc.). Quatrièmement, quels sont les éventuels paradoxes qui sous-tendent ce type de représentation ? En effet, il est tout de même surprenant que le discours romanesque récuse la mise en scène du conflit selon une perspective militaire (il faut ici avoir à l'esprit la réplique du trio des journalistes lorsqu'ils tentent d'avoir un entretien avec Marija : « Les gens sont fatigués de lire des articles sur les militaires [...] »), alors qu'en même temps les scènes ponctuelles montrant la traque des snipers encouragent, en mêlant le vocabulaire du combat à celui, apologétique, de la prouesse athlétique, une toute autre lecture de la guerre. La narration est dès lors soumise à une forme de prétérition : si la réplique de Serge laisse entendre qu'il est préférable de s'intéresser aux « gens dans le guerre », parce que la réalité du conflit est accablante<sup>54</sup>, cela n'exclut pas le fait qu'un certain « imaginaire de la guerre » – pour faire allusion à Joanna Bourke (1999) – puisse revenir en force par d'autres voies.

---

<sup>54</sup> La décision d'écrire un roman mettant en scène des tireurs d'élite ne découle pas d'un intérêt pour ce type de ressort narratif : Hatzfeld, qui a couvert le siège de Sarajevo, fut grièvement blessé à la jambe par des tireurs d'élite bosniaques qui l'en ensuite secouru.

Ce dernier aspect force à envisager la manière dans se constitue dans le texte l'image d'un locuteur pour qui la guerre a assurément un intérêt esthétique (elle convoque un imaginaire et peut être source de beauté), lequel établit par la même occasion un dispositif soumettant la représentation du conflit à un point de vue moral. Or celui-ci est aussi un indicateur référentiel, rappelant l'existence du contexte *réel* d'une guerre – le siège de Sarajevo, autrement dit, un affrontement moderne où la mort des civils constitue un moyen stratégique important – qui n'a aucun lien avec l'art et dont il s'agirait de se détacher par les moyens qui lui sont propres. Rien n'exprime mieux cette conversion que le transfert, tantôt métaphorique, tantôt métonymique, de l'affrontement armé à la compétition sportive. Il existe une différence fondamentale entre la manière dont se construit ce « je-initiateur d'un récit sur la guerre » et les instances narratives en jeu dans les récits consacrés au génocide rwandais où la représentation des massacres peut difficilement conduire au plaisir esthétique<sup>55</sup>, même de façon détournée comme c'est le cas en l'occurrence.

### **Empathie et identification**

Enfin, pour conclure cette analyse, nous aimerions revenir sur la relation d'empathie déjà évoquée, entre autres dans notre discussion sur la mise en scène des civils présents sur le front et le miroir familial qu'ils renvoient au lecteur distant. De manière générale, on l'a vu, Hatzfeld cherche à susciter l'émotion et la sympathie du destinataire<sup>56</sup> en déplaçant la portée générale du récit du conflit proprement dit vers l'univers des athlètes. Il est en effet plus facile de s'identifier à des personnalités du sport – qui, dans l'opinion publique, renvoient à un modèle subsumant des valeurs morales – qu'à ces « bidasses » (pour reprendre un terme péjoratif de Hatzfeld lui-même) indissociablement

---

<sup>55</sup> Koulsy Lamko l'a fait dans son récit sur le génocide (*La phalène des collines*, Butare, Kuljaama, 2000), mais au prix d'un renversement complet de la perspective par lequel les attributs de l'horreur sont métamorphosés, par l'entremise du merveilleux, en attributs connotant la vie et notamment le bonheur de vivre (exemple : le « cancrelat » (désignation insultante des Tutsi) devient une « phalène », autrement dit, un papillon, etc.).

<sup>56</sup> Rappelons que la notion de *pathos*, dans la rhétorique classique, désigne l'une des trois instances oratoires homologables aux genres juridiques, politique et littéraire. Pour Barthes, « *pathé* » renvoie à l'un des deux grands groupes constituant les « preuves psychologiques » (preuves qui dépendent de l'*émouvoir*), sous-catégorie de l'*inventio* : « *Ethé* sont les attributs de l'orateur (et non ceux du public, *pathé*) [...] *Pathé*, ce sont les affects de celui qui écoute (et non plus de l'orateur), tels du moins qu'il les imagine (Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », dans Claude Bremond (éd.), dossier « Recherches rhétoriques », *Communications*, vol. 16 (1970), p. 212). »

liés au monde de la guerre dans l'imaginaire contemporain. L'intrigue amoureuse qui se développe en étroite corrélation avec la thématique sportive renforce d'ailleurs cette impression. Toutefois, on remarque que la visée empathique concentrée sur le personnage sportif n'empêche pas la mise en place d'un processus identificatoire, lequel se joue tant sur le plan sportif que sur le plan guerrier. Ainsi, s'agissant de la manière dont le personnage de Vahidin est construit, le récit cède à des formes d'héroïsation qui ont, dans une certaine mesure du moins, une dimension empathique. Or, il est intéressant d'observer que cela se produit sur le plan des deux sphères antithétiques déjà évoquées : ses actions, en effet, font l'objet d'une surenchère à la fois sur la scène olympique et sur le front des opérations. Dans les scènes où il est à l'affût, Hatzfeld convoque d'ailleurs un personnage féminin – Edina – qui fonctionne à la manière de ce que Claude Bremond appelle un « incitateur » (1970, pp. 60-69) : elle va stimuler chez le protagoniste la satisfaction découlant de la traque et de l'élimination des snipers serbes, tout en exerçant une fascination sur lui, de la même manière que Marija stimulait l'action proprement sportive :

— Alors, tu l'as dézingué, ce Tchetsnik ?

Edina portait une robe d'été et un foulard de paysanne. Cette fois, elle était chaussée de tennis.

— Je t'attendais.

— C'est gentil. En vérité, ça me plairait de voir ça (Hatzfeld, 2013, p. 90).

Malgré tout, Hatzfeld, par une sorte de montage parallèle, prend soin de montrer l'évolution des deux protagonistes selon une situation en miroir : Marija, en effet, va occuper un rôle similaire à celui de Vahidin, mais dans le cas adverse des Serbes ; elle représente donc cette cible potentielle que traque son ancien compagnon. Elle en sera d'ailleurs une victime indirecte dans l'affaire de l'attentat de la soprano américaine. Ce décalage entre l'action concertée du protagoniste et le savoir du lecteur implicite a pour effet de déplacer la portée de l'empathie : le protagoniste devient une victime du conflit et non plus un combattant investi d'une mission. Le discours sur la guerre prend alors forme à travers cette transition progressive.

## Chapitre 2

### (Étienne de Montety, *La route du salut*)

#### Introduction

Le conflit bosniaque, rappelons-le, commença le 6 avril 1992 et fut achevé le 14 décembre 1995, lorsque furent signés à Paris les accords de paix de Dayton, ratifiant la partition de la Bosnie-Herzégovine en deux entités séparées, la Fédération croato-musulmane et la République serbe (Bougarel, 1996, p. 7). À la même date et chez le même éditeur que Jean Hatzfeld<sup>57</sup>, l'écrivain parisien Étienne de Montety (né en 1965) revient, dans *La route du salut* (2013), sur les particularités de cette guerre, dont l'enjeu fut la destruction de la société civile à l'instigation des partis conservateurs et des armées serbe, croate et bosniaque<sup>58</sup>. Pourtant, ce n'est plus le siège de Sarajevo qui retient l'attention de Montety, mais un tout autre aspect des affrontements, d'ailleurs assez surprenant vu son incidence indirecte sur le conflit en tant que tel : celui des combattants moudjahidin, constitués de volontaires islamistes venus du monde entier et formant des unités à part. Rappelons la situation de la Bosnie, tandis qu'avec la dissolution de l'ancienne fédération yougoslave les heurts surviennent au sein du nouvel État, principalement entre Serbes et communautés musulmanes. Le gouvernement d'Izetbegović n'a que peu d'autorité auprès des républiques voisines. L'Armée de Bosnie-Herzégovine, créée à la hâte et mal préparée, va progressivement perdre son caractère pluri-communautaire et se radicaliser. Notamment, des forces spéciales se forment en marge de l'armée bosniaque, sans contrôle direct de celle-ci. Parmi elles, la

---

<sup>57</sup> Les deux romans paraissent chez Gallimard au mois d'août 2013.

<sup>58</sup> Créée en 1992, celle-ci se disait « l'Armée de la République de Bosnie-Herzégovine » et fut commandée, pendant la guerre, par Alija Izetbegović.

7<sup>e</sup> Brigade El Moudjahid, financée par certaines ONG islamiques qui contribuèrent aussi à faire passer des combattants en Bosnie (Difraoui, 2016, chap. I, sect. 2.3, paragr. 4).

Étant donné la conjoncture actuelle, dont les attentats-suicides du 11 septembre 2001 ont constitué l'avènement sur le plan médiatique, on devine bien que ce ne sont pas les liens que la guerre de Bosnie entretient avec l'Histoire plus générale de l'effondrement de la Yougoslavie titiste qui intéressent Montety. Cette Histoire-là, semble-t-il, l'écrivain français – par ailleurs journaliste d'actualité au *Figaro* et directeur du *Figaro littéraire* (Académie de Versailles, 2016 ; Radio France, 2013) – la connaît assez mal. Évoquer le sort des combattants moudjahidin lors des affrontements sur le sol yougoslave, c'est bien sûr faire allusion à l'un des principaux foyers du djihadisme – avec le Soudan et l'Algérie (Difraoui, 2016, chap. I, sect. 2) – au moment de son internationalisation dans les années 1990. Indirectement, c'est aussi attirer l'attention sur les failles de l'attitude occidentale sur l'échiquier politique. En effet, le bataillon des moudjahidin, dont le quartier général était installé à Zenica, attira de nombreux candidats au djihad venus des quatre coins de la planète sans que l'Occident n'y voie un inconvénient quelconque. Après tout, ceux-ci renforçaient les troupes bosniaques luttant contre les Serbes de Bosnie. Montety, dans *La route du salut*, s'en fait clairement l'écho. Le récit se noue autour de la figure d'un jeune français qui, dans le prolongement d'une longue série de divorces – avec sa famille, ses amis, sa vie d'étudiant et, de fil en aiguille, sa religion, sa langue, son pays, son nom – s'en va à l'assaut des Serbes sous les ordres de l'émir Abou El Maali (2013, p. 233). Sous le couvert d'une micro-guerre au cœur de la guerre, qui se lit également comme une trahison, un autre chapitre de l'Histoire apparaît en creux : l'invasion de l'Afghanistan par les troupes soviétiques, à partir de décembre 1979, durant laquelle les États-Unis, alliés aux Saoudiens et aux Pakistanais, cautionnent l'envoi de guerriers étrangers radicalisés, laissant ainsi se préparer à leur insu ce qui prendra la forme de réseaux terroristes internationaux.

Mais davantage qu'un écho à l'irresponsabilité de l'Occident en Afghanistan puis sur le front bosniaque, où l'inefficacité des forces de l'ONU fut patente, le récit de Montety se donne à voir comme une réécriture de l'Histoire de la France. En négatif, toutefois. Cette « déshistoire » – honte ou inquiétude devant ce que la nation française serait devenue aujourd'hui, malgré les mythes éclatants dont elle fut longtemps l'objet –

était déjà au cœur de *L'article de la mort* (2009), le premier roman de l'auteur. Dans ce dernier livre qui renoue avec l'enquête journalistique, se profile une figure de l'humanitaire (fictive, bien qu'elle rappelle Bernard Kouchner), celle de Charles-Élie Sirmont. Or, ce personnage s'analyse bien comme une allégorie de la France aux prises avec son Histoire : bien qu'il ait constamment cherché à contrôler son image médiatique, Sirmont est en fin de compte rattrapé par son passé, lorsque, servant dans une SAS<sup>59</sup> en Algérie, il avait lâchement abandonné ses moghaznis ; une décision des autorités françaises les mettait en effet à la merci de leurs ennemis de l'A.L.N., arrêt que Sirmont n'eut pas le courage de contester. Même si la guerre d'Algérie est peu évoquée dans *La route du salut*, elle reste sous-jacente, en particulier à travers l'image de la Légion étrangère. Elle se fait écho, déterminant le regard sur le conflit en Bosnie.

Sous les apparences de l'histoire d'une guerre clandestine au cœur des affrontements de Bosnie, ainsi que derrière le – faux ? – questionnement religieux porté par le titre lui-même, les préoccupations de Montety, on le voit, sont bien celles d'un écrivain de droite, voire d'extrême droite. À certains égards, on pourrait d'ailleurs rapprocher le roman de Montety d'un autre texte sur la guerre : *La confession négative* de Richard Millet (2009), qui a au moins la hardiesse de mettre à nu les idéaux que Montety, au style s'écriture particulièrement policé, ne suggère qu'en demi-teinte. Mais là où Millet, dans sa quête d'une identité fondamentale, opte pour un dépouillement radical allant jusqu'au rejet de l'homme, Montety s'appuie sur un pseudo-humanisme dans le but de légitimer une appartenance française.

Dans son essai *Faire les Français : quelle identité nationale* (2010), Anne-Marie Thiesse a souligné comment l'histoire nationale pouvait fonctionner à la manière d'un « livret de famille » :

Selon le principe national, une catégorie de la population, pour s'intégrer pleinement dans la nation présente, doit être intégrée dans son passé. Mobilisée dans les processus d'exclusion, l'histoire nationale l'est aussi dans les revendications d'inclusion. Les révisions de l'histoire, aujourd'hui, portent sur la reconnaissance des exclus (femmes, immigrés) et la réparation de torts commis par les ancêtres. Contre les processus de discrimination ou d'exclusion de la nation française affectant ceux que l'on désigne aujourd'hui

---

<sup>59</sup> Sections Administratives Spécialisées, créées pour soutenir l'action militaire française au cours de la guerre d'Algérie.

par l'euphémisme « minorité visible », il s'agit de rendre visibles dans le passé national ceux qui furent esclaves ou « sujets » de l'empire colonial (chap. III, sect. "Titres de propriété et papiers d'identité", paragr. 2).

Cette idée du « livret de famille », développée par Thiesse, nous paraît judicieuse si l'on veut comprendre les enjeux associés aux parcours croisés de Joss Moskowski et de Fahrudin Hamzic, les deux protagonistes de *La route du salut*. Ce sont bien là des figures de laissés-pour-compte de la France ainsi que d'une Histoire héroïque à laquelle l'on peut s'identifier. Chacun de leur côté et d'abord sans se connaître<sup>60</sup>, Moskowski et Hamzic décident de quitter un univers social qui les rejette pour aller combattre en Bosnie, le premier sous l'influence d'une propagande fondamentaliste, le second, à l'appel d'une patrie bosniaque à laquelle il se sent encore attaché.

À la lumière de ce qui prend la forme d'une triangulation – d'une part, la voie de l'obscurantisme choisie par Moskowski, d'autre part, celle d'un patriotisme bosniaque, enfin, la clé implicite d'une identité française –, quelle serait alors la valeur attribuée au contexte de la crise yougoslave ? À la différence de son homologue Hatzfeld, nous verrons que Montety ne cherche nullement à condamner la guerre et ce qui a pu la motiver. Bien au contraire.

## L'étalon français

On peut s'interroger sur le choix d'un titre de roman tel que *La route du salut* qui, bien loin d'évoquer les conflits en ex-Yougoslavie, a plutôt un sens théologique, plus précisément eschatologique. Pourquoi cette attention particulière à une référence religieuse sur l'au-delà de l'homme et de l'Histoire ? Montety n'est pourtant ni philosophe ni théologien. Diplômé de droit et de sciences politiques à l'université Paris X Nanterre<sup>61</sup>, il devient, à partir de 1994, journaliste au quotidien français *Le Figaro*, où

---

<sup>60</sup> C'est bien la Légion étrangère qui fournit à Montety le modèle pour bâtir son intrigue autour du parcours, présenté en alternance, de deux « hommes irréguliers » (Étienne de Montety, *Des hommes irréguliers*, Paris, Perrin, 2006).

<sup>61</sup> Il est utile de rappeler que Nanterre a joué un rôle important dans le déclenchement des événements de mai 68, avec la création du Mouvement du 22-Mars. Cette dimension politique du monde universitaire est réactualisée par Montety pour construire une fiction au sein de laquelle les valeurs sociales occidentales, dans un équilibre fragile, sont tantôt soumises à la frénésie la plus subite, tantôt à l'indifférence totale.



il assumera, entre autres, la direction des pages « Débats/Opinions » (de 2008 à 2012) ainsi que celle du supplément *Le Figaro littéraire* (à partir de 2006). L'écrivain, qui a grandi à Versailles, est bien connu des lecteurs du *Figaro* pour sa chronique quotidienne « Encore un mot ». Elle lui a valu d'être publié chez Chiflet & Cie (Montety, 2012), une maison d'édition consacrée exclusivement aux mots de la langue française.

Ces « billets du "Figaro" », regroupés en recueil – sans doute la plus belle réussite de Montety –, mettent en scène l'actualité internationale de façon ludique, non sans faire un clin d'œil admiratif à l'Académie française. En effet, chaque fait médiatique retenu pour la circonstance est ramené à une entrée alphabétique, sur le modèle du *Dictionnaire de l'Académie* (en l'accompagnant d'une transcription phonétique, des renseignements grammaticaux, d'une courte définition, en l'occurrence ludique, puis d'un développement encyclopédique) :

## Tsunami

[tsu-na-mi] n. m.

**Mot qui déferle sur la langue française depuis 2004.**

Les Japonais ont commémoré le premier anniversaire du tragique tsunami à Fukushima.

Il y a dix ans, si l'on rencontrait le mot tsunami, on pouvait penser qu'il signifiait "bienvenu". Avec sa terminaison, le tsunami ne pouvait qu'être amical. "N'aie pas peur, je suis tsunami."

Qu'on y songe. Le tsunami est un mot qui s'avance, l'air vague, mais nullement inquiétant, souriant, les mains jointes. Il se présente. Nul ne se méfie. Il rime avec bonhomie, doit donc être animé d'intentions bienveillantes. Un tsunami qui vous veut du bien...

Et puis c'est la catastrophe. Le tsunami était un faux ami. Il dévoile son visage d'infamie, renversant tout sur son passage, semant la mort et la ruine.

Tsunami en Thaïlande, tsunami à Fukushima, le tsunami est aussi passé sur la langue française. Aujourd'hui, on ne parle plus de raz de marée ou de tempête, phénomènes naturels qui ont été engloutis par le tsunami. Une défaite aux cantonades dans la Creuse : hier on parlait de raz de marée électoral, désormais on dit : "tsunami à Guéret". Une algarade à l'Académie française. Tempête dans un verre d'eau ? Non : "tsunami sous la Coupole."

Mais le tsunami reste le tsunami, un cataclysme dévastateur. Nous ne lui faisons plus confiance. Désormais, nous lisons tsunami mais nous traduisons "tsunennemi" (Montety, 2012, p. 160).

Comme le montre cet extrait tiré d'*Encore un mot*, Montety voue un culte à la langue française, ce que sous-entend très bien le langage précis et travaillé du journaliste au

*Figaro*, dont l'écriture pourrait faire penser, par son ton impersonnel et sa recherche de la structure, au style parnassien. Pourtant, ici, la référence à la langue française et à ceux qui l'ont honorée ne se dissocie pas de l'allusion à la nation française, au travers de son système électoral, et, en amont, au péril qui pèse sur ses valeurs prétendument héritées des Lumières (même s'il est vrai que Montety peut sembler avoir une interprétation réductrice des idéaux de raison et d'humanisme traditionnellement associés à la France). L'ennemi – le « tsunennemi » (on aura compris le calembour jouant sur l'imaginaire inquiétant de l'Orient) – est bien entendu celui qui menace ces valeurs fondamentales derrière son apparente « bonhommie », ses fausses « intentions bienveillantes ».

De manière très implicite, Montety nous ramène à un vieux débat qui reste d'une grande actualité, celui de la défense de la langue française ; une langue non plus revendiquée au nom de sa prétendue universalité, mais de sa « signification politique et morale ». À ce sujet, on peut se référer à l'écrivain suisse Étienne Barilier, un partisan de la langue française, auteur d'un article au titre éloquent : « La démocratie parle-t-elle français ? » (2011). Barilier amène une idée exploitée et amplifiée dans *La route du salut*. Celle-ci touche à la nécessaire confrontation avec l'ailleurs, qui rendrait la langue, la culture et, avec elles, la nation sensée les relier d'autant plus désirables qu'elles s'éprouvent justement dans la distance :

Mais comment se fait-il que ce soient des écrivains nés hors de France, et souvent très loin de la France, qui entretiennent ce rapport à la langue française, et beaucoup moins les écrivains français et francophones eux-mêmes ? C'est que la distance permet à des non-Français de voir la France comme un tout, langue et littérature indissociables – mais aussi de l'identifier à ses œuvres les plus hautes. Faut-il leur donner tort ?

En revanche, lorsqu'on vit en France (ou, par extension, en Suisse française) notre propre langue et notre propre littérature sont banales, elles ne sont pas objet d'amour ni de désir ni de rêve, et nous oublions d'en apprécier les beautés, d'en éprouver les forces, d'en recevoir l'énergie libératrice (p. 114).

La distance dit aussi la menace, non plus la menace subie, mais recherchée, autrement dit, l'héroïsme (à l'exemple de Millet, qui évoque, dans *La confession négative*, son engagement en tant que volontaire dans la guerre de Liban afin de retrouver une intimité avec une langue et des valeurs chrétiennes délaissées). À ce propos, s'il faut souligner une constance dans l'œuvre de Montety, c'est bien sa fascination pour ce qu'il

appelle lui-même « le monde des héros » (1994, p. 76). En effet, avant de passer chez Gallimard, l'écrivain français s'est fait connaître en publiant des biographies de personnalités diverses rattachées à la droite française. Il est ainsi l'auteur de deux monographies, la première consacrée à Thierry Maulnier (1994) et la seconde, à Kléber Haedens (1996). Ces derniers furent en leur temps des écrivains et essayistes de droite reconnus qui côtoyèrent le mouvement royaliste d'Action française ainsi que sa revue (*L'Action française*, dirigée par Charles Maurras). Or, dans un registre laudatif, Montety s'attache tout spécialement à montrer en quoi ces figures de l'univers des lettres toucheraient à une idée de l'homme – et, partant, de la civilisation – tendu vers l'essentiel, libéré des systèmes qui veulent définir sa place dans le monde. Il observe chez Maulnier un rapport étroit entre des conceptions politiques et la littérature :

Pour Maulnier, la fonction de l'art n'est pas de faire l'éloge des faubourgs, mais de faire rejoindre à l'homme "le monde des héros affranchis de toutes les fragilités, c'est-à-dire de toutes les contingences". La culture doit être un "humanisme de l'essentiel" : elle est pour l'homme un moyen de se donner des occasions de se reconnaître dans le fonctionnement de sa vie, soustrait à l'influence "des objets et des jours" (1994, p. 76).

Quelles sont les raisons qui poussent l'auteur de *La route du salut* à s'intéresser avec autant de force à ce qu'il décrit, de façon elliptique, comme un « humanisme de l'essentiel » ? Pour répondre à cette question, il vaut la peine de revenir au contexte littéraire et philosophique des années 1930, une époque trouble, celle de la Grande Dépression et de la fragilisation des démocraties sous la poussée de l'absolutisme. Durant cette période, Maulnier publie l'essai intitulé *La crise est dans l'homme* (1932) (cité par Montety), dans lequel il évoque la faillite qui menacerait la société moderne. Il n'est pas le seul écrivain de droite à aborder le déclin de l'Europe, fustigeant le progrès matériel et l'emprise démoniaque d'une économie qui avaient permis, entre 1914-1918, l'horreur d'une guerre à l'échelle industrielle. Pierre Drieu la Rochelle – qui bascule dans le fascisme – publie en 1937 *Rêveuse bourgeoisie*, un livre sur la débâcle de la bourgeoisie. On peut également citer Louis-Ferdinand Céline, bien connu pour son style noir et ses motifs de la déchéance dans *Voyage au bout de la nuit* (1932) et *Mort à crédit* (1936). Céline publie peu de temps après, en 1937, *Bagatelles pour un massacre*, un pamphlet dans lequel il affiche ouvertement son antisémitisme. À propos de l'extrême droite des années 1930, Ariane Chebel d'Appollonia écrit : « à nul autre moment, la correspondance

entre sa hantise de la décadence et l'état d'esprit dominant n'a été aussi forte (1988, p. 68)<sup>62</sup>. »

Même si les prises de position de Montety n'ont rien de comparable à celles de Céline, Drieu la Rochelle ou de Maurras (voir son ouvrage *Mes idées politiques* [1937]), il n'empêche que l'écrivain parisien s'inscrit dans la continuité de cette littérature des années 1930, dont il cherche à renouveler les thèmes autour du déclin de l'Occident, plus particulièrement celui de la France. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'épilogue de sa monographie consacrée à Thierry Maulnier s'intitule « La fin d'un monde » (Montety, 1994, p. 292). L'épilogue débute ainsi par une évocation de la Grèce, dont l'auteur précise qu'elle fut : « "l'Europe de l'Europe", ni plus audacieuse ni plus peuplée que d'autres contrées ; pourtant, elle se trouva être l'endroit choisi pour qu'ait lieu le miracle de voir un peuple de pêcheurs et de paysans jeter les bases de la civilisation humaniste moderne (id.). » Mais quelques pages plus loin, c'est bien le miroir inversé de cette « Europe de l'Europe » qui apparaît, passant du miracle d'un âge d'or à l'acte d'une déchéance :

Ayant perdu la foi dans le caractère infaillible du progrès, après avoir épuisé les vieilles valeurs traditionnelles de la religion, de la nation, de l'art, de la famille, la société capitaliste occidentale – pourtant la plus confortable, la plus libre et la moins meurtrière que le monde ait connue – s'est vue contrainte, faute d'avoir su produire ses propres références spirituelles, de reprendre à son compte des valeurs négatives, celles de la révolte, de la destruction, du nihilisme, non par ruse, mais par nécessité. Mai 68 et ses conséquences ont montré à quel point l'Occident est aujourd'hui attiré dangereusement par l'« instinct de mort », c'est-à-dire par une utilisation et un développement des germes de sa propre disparition, les sectes, la drogue, l'idéologie, l'amour libéré et détourné, toutes choses qui s'adressent à ce qu'il y a de faible, de renoncement dans l'homme (p. 299).

Ainsi se met en place une figure de construction – le chiasme – qui, on le verra, est l'un des grands axes du récit de *La route du salut*.

Voulant, par son témoignage, contrer cet « instinct de mort » qu'il pressent en France et plus généralement en Occident, Montety ne cessera pas, dans ses ouvrages postérieurs, de renouveler le modèle héroïque inauguré par Walter Scott. Il retrace alors

---

<sup>62</sup> La citation de Chebel d'Appollonia est reprise de : Juliette Rennes, « L'argument de la *décadence* dans les pamphlets d'extrême droite des années 1930 », *Mots* (1999), pp. 152-153.

le destin de personnages, historiques ou imaginaires, qui ont tous en partage leur exemplarité et leur sens patriotique, cela sur fond de médiocrité générale. La conduite édifiante d'individus soumis à des situations se prêtant pourtant mieux à l'abdication devient ainsi l'épine dorsale de sa biographie dévolue à Honoré d'Estienne d'Orves (2001). On y apprend qu'après être parvenu à implanter le réseau de renseignements Nemrod en zone occupée, Estienne d'Orves sera livré, puis exécuté par les autorités vichyssoises. En France, il est considéré comme un symbole de la France libre et de ses valeurs. L'auteur de *La route du salut* entend ainsi réécrire un épisode particulièrement humiliant de l'Histoire française, bien qu'en l'occurrence, il s'agisse d'une écriture qui entre dans « les vieux moules », pour reprendre Robert Paxton (1973, p. 54)<sup>63</sup>. Chez Montety, le récit généalogique sert en effet de prétexte à la construction identitaire autour de valeurs nationales fortes et séduisantes. Il faut notamment relire la première partie d'*Honoré d'Estienne d'Orves : un héros français*. L'accent y est mis sur la continuité familiale incarnée par l'officier de marine, mais surtout sur les résonnances de cette « lignée » avec les critères de la Nation : « Enracinement dans l'histoire de France, tradition du service, goût de la connaissance, du travail et des voyages, tel est le contexte familial dans lequel va grandir Honoré (2001, p. 30). »

Si, sous des dehors de biographie, la rédaction d'*Honoré d'Estienne d'Orves* fut une manière de surenchérir sur l'abnégation des « héros » français de la Résistance au détriment des circonstances plus terre à terre de la collaboration sous le régime du maréchal Pétain, l'essai intitulé *Des hommes irréguliers* (Montety, 2006) constitue de même, mais sur un autre plan, une réécriture flatteuse du passé colonial français. Le récit, un hymne à la Légion étrangère, occulte un visage peu angélique de la France lors du conflit d'Algérie qui s'est achevé en 1962 : celui d'un État tortionnaire. Ce déni est d'ailleurs au cœur de la réflexion de l'historien Pierre Vidal-Naquet, qui montre dans *La Torture dans la République* (1972) que la torture, assumée en Algérie comme un instrument institutionnel, cela par un État de droit<sup>64</sup>, n'a en fait pas vraiment fait bouger les mentalités de l'après 1962 : « [...] la torture, dont nous avons tenté de montrer qu'elle posait un problème politique, paraît n'avoir joué aucun rôle, quel qu'il soit, dans les

---

<sup>63</sup> L'historien américain a d'ailleurs évoqué à quel point la période de 1940, dans l'après-guerre, fut déformée par le prisme de la Libération.

<sup>64</sup> C'est en 1788 que la torture fut officiellement abolie en France.

débats politiques, au sens habituel de ce terme, qui ont occupé le forum depuis dix ans. L'amnistie a été dans l'ensemble acceptée (p. 163). »

Craignant une décomposition de la France et de l'Occident chrétien face à la « mondialisation des conflits » (Montety, 2014a, p. 1), il n'est pas sans portée que Montety accorde une place primordiale aux légionnaires – pourtant impliqués dans la répression algérienne – dans l'ensemble de son œuvre littéraire (dont *La route du salut*). Historiquement, en effet, la Légion étrangère fut formée pour permettre l'incorporation de soldats étrangers dans l'armée française. Elle fut une réponse aux besoins des conquêtes coloniales (notamment en Afrique) et son existence se trouve être étroitement liée à la conquête algérienne : c'est à Sidi-Bel-Abbès, dans le Sud oranais, qu'elle avait sa maison-mère, avant que ses quartiers ne soient relocalisés en France, après l'indépendance de l'Algérie (Esclangon-Morin, 2014). Invoquer la réputation des « képis blancs », c'est donc faire écho, en amont, à la gloire d'un empire colonial pour lequel l'on venait des quatre coins du monde afin de défendre une culture et des valeurs jugées l'étalon de mesure de toutes les autres civilisations. Encore aujourd'hui, le graal du légionnaire n'est-il pas celui d'une naturalisation française « par le sang versé » ? Lorsque Montety, dans ses treize portraits de légionnaires, exprime l'idée « d'hommes irréguliers » – frères d'armes que tout sépare –, c'est bien en résonance directe avec ces valeurs nationales, dites « universelles » par ceux qui, pour reprendre Vidal-Naquet, « ont la conviction d'être les instruments de *la Raison dans l'histoire* » (1972, p. 168) :

En rencontrant tous ces hommes, je n'ai pas voulu faire œuvre de sociologue, m'inscrire dans une démarche scientifique, en prenant en compte les statistiques, le pourcentage de légionnaires reconvertis dans tel ou tel domaine. Je n'ai pas évalué le taux de réussite ni celui d'échec. Pas plus que je n'ai recherché de héros des guerres anciennes que l'Histoire aurait oubliés. Au contraire, j'ai fait le choix de privilégier des inconnus reconvertis selon mes goûts, dans les milieux les plus inattendus. J'ai estimé leur réussite à l'aune de mon propre jugement (2006, p. 28).

Ainsi, chaque ouvrage de Montety constitue à sa façon la pierre d'un édifice destiné au final à refaire l'Histoire de France en la faisant coïncider avec les idéaux dont la Nation se pare, aux dépens de la vérité. Il s'agit bien de répondre à une conception identitaire française et, dans une certaine mesure, occidentale. Mais l'on aurait tort de penser que la part de dénégation impliquée dans les premiers textes de l'écrivain français (celle-ci étant

encore plus marquée dans ses articles de presse au *Figaro*) soit totalement irréfléchie. À ce niveau, *L'article de la mort* (2009) témoigne d'une évolution sensible de l'auteur. Cette fois, en effet, celui-ci adopte une perspective quasi ironique à l'égard de la question des hommages. On l'a vu, le personnage central de ce roman, Charles-Élie Sirmont, est tourmenté par ses actions passées en Algérie française ; une déroute qu'il s'efforce de dissimuler en cherchant à contrôler le tracé de sa propre figuration publique, ce qui n'échappe pas au regard moqueur du journaliste Moreira, chargé de sa future nécrologie. Malgré tout, derrière l'apparente autocritique d'une posture sur l'Histoire qui avait été, jusqu'à *L'article de la mort*, celle de Montety lui-même (à l'image de Moreira, son double en quelque sorte), le discours finit par renouer avec la rhétorique des honneurs. C'est ce que montre cette réplique de l'avocat Fontane face aux critiques de Moreira :

Mais je voudrais vous dire ceci : les gens veulent rêver, ils veulent se construire des héros à la mesure de leur imagination. Vous parliez de De Gaulle tout à l'heure. Lui l'avait bien compris. Il offrait chaque matin aux Français de l'épopée, de l'histoire. Il leur donnait l'illusion qu'ils étaient un peuple neuf, debout. Il leur disait que l'humiliation de 40 était effacée, qu'ils avaient partie liée avec un destin. C'est cela que les gens attendent : un homme qui leur parle de grandes choses. C'était vrai ou non mais ça marchait. C'est ce qu'ils ont aimé chez le général de Gaulle, le pape Jean-Paul II, et même Mitterrand ; ils les ont adulés et défendus, quand bien même ils n'étaient pas gaullistes, catholiques ou socialistes. Ils ont refusé de croire que de Gaulle avait le cœur sec, que Mitterrand avait été d'extrême droite, que Jean-Paul II était insensible au sort des victimes du sida. Alors, laissez vos lecteurs croire que Sirmont représente la France des droits de l'homme dans le monde. Qu'il est le courage incarné, qu'il risque sa vie aux quatre coins de la planète. Notre époque a besoin de lui pour exister. Elle se moque de savoir qui est le vrai Sirmont (p. 251).

Indirectement, ce qu'invoque Fontane, alors qu'il énumère les grandes figures politiques et religieuses, c'est bien la raison supérieure de l'État.

## **D'une vie sans fards à l'appel du combat**

La question des honneurs est si cruciale dans *La route du salut* qu'elle conduit Montety à faire entièrement dépendre le récit des affrontements armés – entre les belligérants serbes et bosniaques (« Musulmans ») – du ressort biographique, du récit de vie. En effet, l'enjeu du texte est de construire la guerre à la façon d'un appel venu du

fond de soi et non plus comme une évidence qui s'impose de l'extérieur à ceux qui auraient préféré ne pas y prendre part (on se souvient de l'image des deux sportifs d'élites pris au dépourvu par le siège de Sarajevo dans *Robert Mitchum ne revient pas* [Hatzfeld, 2013]). Or, c'est bien à partir de l'intertexte biographique, jonglant entre le récit familial et l'histoire d'une évolution sociale en France, que l'écrivain parisien établit les « critères éthiques » (Phelan, 2007) d'une lecture apologique de la guerre, malgré l'horreur unanimement associée aux événements survenus en Bosnie-Herzégovine<sup>65</sup>. Plus encore que l'amour des armes, on pourrait même parler d'une fascination pour la mort et la destruction, qui sera le fil conducteur du tout dernier roman de l'auteur, au titre assez explicite : *L'amant noir* (2017).

L'exposition, dans les pages liminaires précédant la première partie du livre, constitue à elle seule une mise en abyme du récit de vie. C'est la métaphore de la route. Le roman s'ouvre ainsi sur un personnage secondaire, Husejin, un ancien forestier employé à conduire des camions chargés de bois vers Split, en Croatie. Davantage qu'un acteur du récit, c'est en quelque sorte une figure de Passeur reliant les deux protagonistes : Fahrudin Hamzic et Joss Moskowsky. Il aidera le premier à entrer en Bosnie, à l'aide de son camion, pour rejoindre les forces spéciales de l'armée bosniaque (Montety, 2013, pp. 140-146) et se laissera dépasser, en voiture, par le second tandis que celui-ci s'apprête à retourner en France accompagné de moudjahidin avec qui il a combattu à Zenica (pp. 305-308). Comme le constate Husejin (p. 305), le véhicule transportant Moskowsky roule beaucoup trop vite pour la route sur laquelle tous deux circulent ; une route qui, justement, fait l'objet d'une attention toute particulière en clôture de l'exposition :

Mais en attendant, il fallait aller au bout, jusqu'à Split, jusqu'à la mer. Il fallait vaincre cette piste, qui serpentait dans le pays, entre les embûches créées par les hommes et les obstacles de la nature, et reliait tant bien que mal la Bosnie au reste du monde ; cette piste que les organisations internationales avaient baptisée "la route Diamant". On trouve parfois cette mention sur les cartes de l'époque, dans les rapports et les reportages. Mais les habitants de Kladanj, Olovo, Srebrenica, Tuzla ne l'appelaient que "Put Spasa" : la route du salut (p. 19).

---

<sup>65</sup> Loin de la perspective exclusivement militaire choisie par Montety, ce conflit civil fut ponctué de plusieurs massacres de civils dans le cadre d'opérations de nettoyage ethnique : à Foča (du mois d'avril 1992 à janvier 1994), à Višegrad (printemps et été 1992), à Prijedor (1992), à Srebrenica (durant le mois de juillet 1995), pour n'en citer que quelques-uns.



Cette image emblématique de la route du salut – en réalité, un « chemin pierreux et malcommode » (p. 15), toujours en proie à des bandes de pillleurs (pp. 15-16) – est intéressante par ce qu'elle suggère au lecteur : le trajet le plus accessible, parcouru sans grande difficulté, n'est jamais le meilleur à suivre. La métaphore annonce le rejet d'une certaine destinée commune, dont nous verrons plus loin qu'elle vient se confondre avec le mode de vie occidental, celui des années 1990 et 2000. Mais elle dit aussi le penchant de tout un chacun pour ce qui mène à l'endurcissement, entre autres « le combat, le danger, la mort » (Montety, 2017, chap. III, sect. 5). Dans *L'amant noir*, on retrouve cette idée d'un accord intime entre une topographie hostile et une destinée glorieuse. C'est ce qu'évoque l'Algérie, en particulier son désert qui « rendait [les hommes] plus forts comme un acier passé par la forge et l'eau » (id.). Ce n'est donc pas par pure coïncidence que l'Algérie et en particulier le Maghreb sont si présents dans le récit de *La route du salut* (Montety, 2013, pp. 104-113, 125-126, 153, 191-192, 212-214). Cet espace culturel arabe, si (trop<sup>66</sup>) près de l'Occident chrétien, constitue en effet un trait d'union entre la Bosnie-Herzégovine et la France, médiation rendue nécessaire par l'horizon d'attente d'un lecteur français pour qui les « Balkans » peuvent sembler fort éloignés. Les enjeux sont ici bien nationaux.

Bien-sûr, Montety entend jouer sur la notion d'*hybris* : il y a différentes façons d'affronter cette « Put Spasa » traversant les zones de conflit, mais toutes ne sont pas bonnes. En d'autres termes, il vaut mieux être dans le camion d'un compatriote, futur parent (Hamzic projette d'épouser la sœur d'Husejin, Ediba), muni d'un laissez-passer en règle, que dans une voiture remplie de combattants radicalisés, roulant à tombeau ouvert. On voit très bien comment se dessine ici la problématique identitaire. Cependant, l'auteur de *La route du salut* ne condamne pas la guerre, seulement les « raisons » de la faire – le *jus ad bellum*, analysé, néanmoins dans ses paradoxes, par Michael Walzer (2006). Fort curieusement, c'est donc par une célébration de la virilité que s'ouvre ce roman consacré aux événements sanglants qui ont secoué l'ex-Yougoslavie. Et si le djihadisme prend autant d'importance chez Montety, c'est justement parce que l'héroïsme au combat constitue un principe qui ne saurait être remis en cause.

---

<sup>66</sup> Montety est l'auteur de plusieurs articles de presse évocateurs à ce titre.

Il faut toutefois remarquer que ni l'engagement des moudjahidin, ni même au fond la question de la guerre, ne sont abordés dans la première moitié de l'ouvrage. Sur ce point, l'exposition (Montety, 2013, pp. 13-19) et les deux épigraphes en tête d'ouvrage (p. 11) (ceux-ci ne font que poser, de façon quelque peu simpliste, le principe du *jus ad bellum*<sup>67</sup>) constituent les seules exceptions. L'intrigue, au contraire, se noue autour des déboires parfaitement ordinaires de Joss Moskowski, une figure de jeune Français dont le grand-père avait, dans les années 1930, quitté la Pologne pour venir travailler dans les mines de l'Artois (Montety, 2013, p. 36). Autant dans la sphère privée (son cercle familial) qu'en publique (ses fréquentations académiques), « Joss » éprouve un profond désenchantement affectif et moral qu'il s'efforce de dissimuler en écoutant de la musique punk. D'entrée de jeu, la narration se fixe sur un événement anodin, l'élection de « Miss et Mister Fac », afin d'illustrer l'univers édulcoré dans lequel le jeune homme baigne sans y trouver sa place :

Le principe était simple. Des étudiants se produisaient sur scène. Chansons, sketches, danses, tout était permis, à condition de divertir. Deux vainqueurs étaient désignés par un jury, une fille et un garçon. Chacun gagnait un billet pour partir au soleil. « Ensemble ou séparément », précisait l'animateur, avec un clin d'œil appuyé. Les gagnants tiraient de leur prestation une popularité incomparable auprès des autres étudiants, mais aussi des professeurs (p. 23).

Le décor est sémantiquement équivalent : c'est l'université de Paris X, dont on ne montre que les espaces annexes, ces lieux où l'on ne s'arrête jamais longtemps. Le monde alentour, à Troyes, où Joss est établi avec sa mère, est marqué du même seau empreint de banalité. C'est celui d'une petite-bourgeoise française de plus en plus prédominante au seuil des années 1990, une transition sociale accélérée que Montety s'efforce de bien marquer au travers des portraits biographiques de Jan et de Lydie, les parents de Joss (pp. 33-40).

---

<sup>67</sup> Voir notamment le chapitre intitulé « The Crime of Aggression : Political Leaders and Citizens » de l'essai sur l'éthique de la guerre de Walzer (*Just and unjust wars : a moral argument with historical illustrations*, New York, Basic Books, 2006, pp. 287-303). Ce chapitre revient sur le problème des responsabilités démocratiques lorsqu'un pays entre en guerre. Mais à la différence de ce que suggère Montety à travers ses deux épigraphes ainsi que les scènes montées en parallèle avec le personnage d'Husejin (Husejin-Joss Moskowski et Husejin-Fahrudin Hamzic), Walzer, d'emblée, prend soin de préciser que « [c]ollective responsibility is a hard notion » (ibid., p. 296). Les développements qui suivent chez le théoricien montrent toute la complexité de cette question de la responsabilité collective.

Plus loin, dans la seconde partie du roman (pp. 115-159), un nouveau protagoniste est introduit selon le même schéma d'une existence quelconque dans une cité française. Il s'agit de Fahrudin Hamzic. À la différence de Joss, « Fahrudin » est un émigré de fraîche date : « Il avait vécu là-bas [en Bosnie] jusqu'à l'âge de dix ans, à Kladanj, une petite ville de montagne, au milieu de la forêt. » À l'instar du grand-père de Joss, le père de Fahrudin avait décidé de gagner la France pour des raisons économiques. Celui-ci voulait profiter de la mort de Tito, malgré l'opposition préalable de Bécir, un ancien combattant yougoslave : « Le père parlait travail, le grand-père répondait patrie. [...] Les partisans, [assénait Bécir], ne s'étaient pas battus pendant quatre ans, le président Tito n'avait pas porté ce pays à bout de bras pendant trente-cinq ans pour que son fils le quitte par convenance personnelle (p. 120). » Le parallèle entre Joss et Fahrudin (à ce stade du récit, ils ne se connaissent pas encore) est évident, malgré le décalage pour ainsi dire « migratoire » qui rend Hamzic plus proche de ses racines « nationales »<sup>68</sup> et, nous le verrons, religieuses. Ce lien est d'ailleurs renforcée par le militantisme actif de Bécir et la complicité nouée entre « [l']ancien » et « l'enfant » (p. 124).

On l'aura compris, la problématique du conflit n'est qu'un prétexte pour faire l'histoire d'une lente dégradation de la société française et plus généralement occidentale, dont Joss et Fahrudin, deux figures caractéristiques de la nouvelle génération, en seraient les premières victimes. Les allusions à Flaubert et à Stendhal, disséminées dans le récit, ont d'ailleurs pour fonction de renforcer ce sentiment de retour d'un « mal du siècle », selon l'expression des écrivains romantiques. Joss Moskowski fait ainsi songer à Frédéric Moreau dans *L'éducation sentimentale* (Flaubert, 1869)<sup>69</sup>, ce jeune provincial efféminé débarquant à Paris avec l'héritage de son défunt oncle, mais voué à l'échec par son incapacité à agir. Selon une grille de lecture centriste, Montety adapte le modèle rendu célèbre par Flaubert en traçant le destin de lignées issues des zones reculées de Pologne ou des Balkans, venues s'installer dans les grandes métropoles de France. Certains personnages de *La route du salut* sont même dévolus au rôle de simple « focalisateur », au sens où l'entend Mieke Bal (2009)<sup>70</sup>, c'est à dire qu'ils vont convoquer cette vision

<sup>68</sup> À l'évidence, Montety confond la Yougoslavie et la Bosnie-Herzégovine.

<sup>69</sup> On peut d'ailleurs lire *La route du salut* comme une sorte d'*Éducation sentimentale* modernisée.

<sup>70</sup> La notion de « personnage-effets » (« character-effects »), utilisée par Bal, est éclairante s'agissant du système des personnages dans *La route du salut* : « The character is not a human being, but it resembles one. It has no real psyche, personality, ideology, or competence to act, but it does possess

générale de la décadence d'une Europe occidentale arrivée au terme de son apogée. C'est le cas en particulier d'Hamon, un ami de Joss, qui a coutume de fustiger une politique européenne jugée inefficace :

[Hamon] disait que le déclic avait été pour lui l'entrée des ministres communistes au gouvernement. Pour tous les commentateurs, cette décision de François Mitterrand avait signé la fin du PCF comme force de rupture. Pour Hamon, c'était une nouvelle défaite de l'Occident. Occident, c'était son mot pour parler de l'Europe. Oui, l'Occident était "anesthésié".

"Regarde Katyn, expliquait-il à son ami. Cinquante ans après les faits, ce massacre d'officiers polonais est toujours imputé à l'Allemagne. Tu crois qu'on ferait pression sur Gorbatchev pour lui demander de reconnaître la responsabilité de l'URSS... On est trop mous, on va se faire dévorer (Montety, 2013, pp. 46-47)."

Champion de l'euroscpticisme, Hamon s'appuie sur une logique populiste faite de binarismes qui peuvent prêter à rire (féminité/virilité, faiblesse/autorité, mollesse/rigueur). Pourtant, derrière la simplicité de ces formules-chocs, Montety entend renouer avec une situation de mécontentement, attisée par l'extrême droite française, autour de la nouvelle Union européenne. On peut ici se référer aux chroniques d'Éric Zemmour au *Figaro Magazine* et sur la radio française RTL, ou, mieux encore, à ses débats télévisés, en duo avec Éric Naulleau. Ces débats – autour de sujets tels que l'immigration, l'assimilation française, les réfugiés, les différentes races humaines en France – rencontrent aujourd'hui un vif succès en France. Il en est de même de son essai *Le Suicide français* (2014), ouvrage dans lequel il défend la thèse d'un affaiblissement progressif de l'État-nation depuis les années 1970. C'est aussi la critique des années François Mitterrand. À ce propos, l'allusion d'Hamon au président français ne peut pas tomber plus à propos ; il s'agit en effet de rappeler à quel point ce dernier, connu pour ses efforts dans la relance de la construction européenne, fut critiqué. On trouvera d'ailleurs, dans *La route du salut*, une longue digression sur un voyage de Karine, partie à Berlin, accompagnée de Parisiens, pour fêter avec les Berlinoises la réunification allemande (Montety, 2013, pp. 165-168). La scène n'est pas sans faire écho au discours de Mitterrand devant le Parlement européen réuni à Strasbourg en janvier 1995, concluant

---

characteristics that make readers assume it does, and makes psychological and ideological descriptions possible. Character is intuitively the most crucial category of narrative, and also most subject to projection and fallacies (*Narratology : Introduction to the Theory of Narrative* (3ème édition), Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2009, p. 113). »

par une phrase devenue célèbre : « Le nationalisme, c'est la guerre ! ». Mais la situation de l'épisode dans le récit, sous forme d'analepse, est bien ironique. Le point de vue de Karine – « Ce qu'elle avait vu, c'étaient des hommes et des femmes se donnant l'accolade, fraternels, comme s'ils se retrouvaient après une longue absence. Des couples s'embrassaient sur des gravats. Leurs silhouettes enlacées se dessinaient sur le mur à la nuit tombée (p. 166). » – est en effet encadré par celui de Moskowski, alors que lui aussi traverse l'Europe en autoroute, cette fois pour aller combattre l'Occident.

C'est le portrait d'une génération décadente, désillusionnée et surtout désœuvrée qui s'esquisse au travers de ces figures de la bourgeoisie moderne que sont Moskowski, Hamon, Pierrick (p. 55), Duclair ou Sylvia (p. 51). Si une part de raillerie est impliquée dans la mise en scène de ces silhouettes balzaciques, il faut quand-même noter que la narration ne suscite pas vraiment de distance face à leurs propos désenchantés. Il n'y a pas cette « supercherie joyeuse et astucieuse » (Bakhtine, 1978) qui vient neutraliser les langages sociaux présents dans le récit, dévoilant leur partialité. Au contraire, le genre de poétique initié par Montety vient renforcer les thèmes apocalyptiques de Hamon autour d'un « [p]auvre vieux peuple exsangue [désirant son] esclavage » (Montety, 2013, p. 50). L'écrivain réinvestit les paradigmes génériques du récit familial et de la tranche de vie – ceux de ces premières œuvres (*Thierry Maulnier*, *Honoré d'Estienne d'Orves* ou encore *Des hommes irréguliers*) – pour les retourner sur le plan des valeurs. Le lecteur peut ainsi découvrir le déracinement progressif de la famille Moskowski, génération après génération. Si le grand-père Andrej avait adhéré au parti communiste, transmettant un certain goût de la résistance à Jan et Lydie (les parents de Joss), ces derniers joueront un rôle de plus en plus accessoire au fil du temps. C'est que leur accession aux couches sociales supérieures et aussi synonyme de rupture avec la « culture familiale » (p. 62). Jan « avait choisi la SNCF [...] La SNCF lui avait permis de gravir des échelons, de s'acheter la maison de la rue des Noës et de faire de son fils un bachelier (id.). » Quant à elle, Lydie, naguère une militante ouvrière au fort tempérament, « était embauchée au Monoprix de la rue Émile-Zola, rayon vêtements et sous-vêtements. Elle prit rapidement du galon (pp. 39-40). » La mort de Jan, des funérailles par trop expéditives (p. 62), enfin, la nouvelle liaison de Lydie, « [s]ix mois plus tard » (p. 64), avec un professeur de yoga, concourent au dépérissement des attaches familiales. À ce titre, la perte du patronyme

constitue un élément décisif : « Au yoga, il n'y a que des prénoms. Le patronyme doit nuire à la santé (id.). »

Basée sur la prémisse d'une déréliction sociale et familiale perçue comme une singularité française, la « tentation exaltante de la rupture » (p. 113), éprouvée par Moskowsky à la veille de sa conversion à l'Islam, apparaît dès lors comme un sursaut avant le trépas, celui d'une identité en quête d'elle-même ; une identité familiale en étroite corrélation avec l'histoire nationale (le socialisme français). La radicalisation du jeune français témoignerait de l'exacerbation de ce réveil identitaire. Son embrigadement ultérieur dans un corps d'élite armé est bien au cœur de la question des valeurs. C'est un « point déontique », pour reprendre Philippe Hamon (1997, p. 20), signalant la nécessité de renouer avec une destinée plus forte, plus téméraire, une « route du salut » qui pourrait contrer cette sorte d'anémie occidentale que Montety repère par ailleurs. Ce qui est dévalué dans le roman, c'est avant tout le fait que ce corps d'élite revendique une appartenance étrangère, moudjahidin. Ce n'est pas tant la question du fondamentalisme religieux qui préoccupe Montety. Il s'agit seulement de montrer à quel point la rupture du personnage fut profonde. À l'inverse, Fahrudin, moins aliéné sur le plan familial (il sera initié par Bécir), choisit un autre camp pour satisfaire son exigence de rupture : la Légion étrangère.

## **Des personnages disposés en chiasme**

Il vaut la peine d'analyser plus en détail le parcours des deux protagonistes du roman. Leur voie respective permet d'illustrer le rapport qui s'établit entre des options formelles et des implications idéologiques, très marquées chez Montety. C'est tout le problème des raisons à la guerre qui se construit à travers l'alternance des points de vue sur Joss Moskowsky et Fahrudin Hamzic. De manière sous-jacente, s'insinue alors l'idée selon laquelle le contexte de la crise bosniaque – des événements se déroulant « aux portes de l'Europe »<sup>71</sup> – fournirait à la fois le poison et l'antidote pour guérir un monde

---

<sup>71</sup> Utilisée pour souligner la proximité géographique des conflits en ex-Yougoslavie avec les pays d'Europe occidentale, l'expression est devenue un cliché de la presse à grand tirage. Aujourd'hui, on continue d'ailleurs de l'utiliser pour évoquer le danger d'implantation d'un État islamique en Bosnie-Herzégovine risquant de s'étendre ensuite à toute l'Europe.

occidental repu, pacifié, mais également à bout de souffle. Un tableau, illustrant un schéma quinaire de mise en intrigue<sup>72</sup>, permet d’offrir une vision synoptique des deux parcours, montés en parallèle dans le récit :

Tableau 2: schéma quinaire de mise en intrigue

	Joss Moskowsky	Fahrudin Hamzic
1. Situation initiale	<b>Lieu(x) :</b> Université de Paris X, où Joss étudie, et ville de Troyes. <b>Contexte familial :</b> Grands-parents venus de Pologne. Ascension sociale des parents et enfance troyenne. Désagrégation de la vie en famille.	Un bar de la place des Carmes à Rouen, où Fahrudin sert les clients.  Toute la famille de Fahrudin a émigré de Bosnie-Herzégovine. Enfance en banlieue rouennaise. Préservation du lignage à travers Bécir.
2. Nœud	<b>Manque :</b> Solitude et désillusion. Un paroxysme est atteint avec Karine (amour déçu).	Besoin de changer d’horizon.
3. Ré-action	<b>Résolutions douces :</b> 1) Rapports avec une « jolie Noire » et intégration d’une communauté punk → débandade finale. 2) Conversion à l’Islam et radicalisation. <b>Résolutions fortes :</b> Départ en Bosnie pour mener le djihad.	1) Relation naissante avec une fleuriste → insatisfaction.  2) Enrôlement dans la Légion étrangère.  Désertion du légionnaire et départ en Bosnie pour prendre la tête d’un commando.
4. Dénouement	Nouvelle série de désillusions : un fossé se creuse entre lui et ses camarades djihadistes.	Le dépaysement (2.) amène un retour aux racines nationales et religieuses (« la religion de ses pères »).
5. Sit. finale	Mort.	Mariage en Bosnie.

Comme on peut le voir dans ce tableau, Montety adopte une structure en forme de croix (ABBA) pour modeler le parcours de ses personnages, tout en amenant l’idée d’un déséquilibre. Les situations initiales de Joss et de Fahrudin sont ainsi en contraste, puisque le premier bénéficie de conditions favorables à la réussite – on peut se servir ici du modèle proppien du « Donateur » : la France et son héritage socialiste ont donné à Joss, petit-fils

<sup>72</sup> Inspiré des études de Vladimir Propp sur le conte (*Morphologie du conte ; suivi de Les transformations des contes merveilleux*, Paris, Seuil, 1970), on trouvera la version la plus aboutie de ce schéma chez : Jean-Michel Adam, *Les textes types et prototypes : séquences descriptives, narratives, argumentatives, explicatives, dialogales et genres de l'injonction-instruction*, Paris, A. Colin, 2011, [EPUB file]. , chap. II, sect. 1.5, paragr. 8.

d'immigrés, de quoi se construire un avenir meilleur –, tandis que le second doit se satisfaire d'un parcours plus long et difficile. La logique du récit tend ensuite à conjoindre l'itinéraire respectif des deux protagonistes, qui éprouvent les mêmes manques, la même soif d'héroïsme, provoquant finalement leur rencontre sur le front de la guerre : Joss, devenu « Bilal », perd sa jambe lors d'un remarquable coup de main mené par des moudjahidin venus en renfort de troupes bosniaques ; or, c'est au cours de cet affrontement que Fahrudin est sauvé *in extremis*. Joss et Fahrudin échouent alors dans la même chambre d'hôpital à Muska Voda et comprennent ce qui les lie (Montety, 2013, pp. 270-288). Mais le destin des deux protagonistes poursuit inexorablement son cours, donnant lieu à un brusque renversement de perspective : Joss, de retour en France aux côtés de ses camarades moudjahidin, est entraîné dans une course-poursuite avec des carabinieri italiens. Celle-ci se solde par la mort du jeune Français. Sa prise de conscience tardive – « “Tuer, c'est haram”, murmura Moskowski » (p. 302) – n'aura pas suffi à le sauver. À l'inverse, Fahrudin, resté en Bosnie, devient un héros national et ravit le cœur d'Ediba, une fille de Kladanj comme lui, selon un schéma bien classique : « Elle lui avait parlé de Fahrudin quelques jours plus tôt, avec les yeux qui brillaient. Sacré Fahrudin, revenu faire la guerre et qui avait aussi trouvé l'amour. Enfin, s'ils étaient heureux (p. 307). » On le voit, les actions de l'un et l'autre des deux protagonistes sont équivalentes sur le plan des valeurs (Joss et Fahrudin ont tous deux combattus bravement les Serbes), mais le processus de dégradation n'a pas entraîné de rééquilibrage chez Joss : le dénouement (en 4.) n'est en rien différent du nœud initial (en 2.), marqué par les déconvenues répétées de Joss.

Montety recourt à un schéma narratif qui ne diffère en rien de celui du conte populaire, tel qu'il fut analysé par Vladimir Propp et, à sa suite, par Claude Bremond (1966). Chaque événement du récit, qu'il s'applique à Joss ou à Fahrudin, est déterminé par la finalité du mariage et de la reconnaissance, survenant après un long processus de maturation et de mise à l'épreuve par le fer et le sang (djihad pour Joss, combat régulier pour Fahrudin). Tout cela est minutieusement préparé dès les premières pages du roman, conditionnant de la sorte la lecture. Montety réactualise le cliché chevaleresque de la jeune promise, une fois la quête du héros achevée. C'est le rôle de Karine, une jolie étudiante que Moskowski fréquente à la faculté sans parvenir à la séduire malgré sa dégaine de punk : « Une pirouette, une œillade, une plaisanterie, et pft. Elle avait toujours



quelque chose de mieux : retrouver des amis, faire des courses à Paris, accompagner sa grand-mère au théâtre (Montety, 2013, p. 32). » Mais il est intéressant d'observer comment l'écrivain parisien s'appuie précisément sur ce modèle, facile à assimiler, pour échafauder une rhétorique identitaire autour du sentiment national français.

Le *manque* éprouvé par les deux protagonistes permet de faire apparaître des enjeux chers à la droite, tels que la « désappartenance » et la « désidentification ». Moskowski transite ainsi d'un milieu à un autre sans parvenir à trouver sa place nulle part. Il est d'abord délaissé par sa propre mère, qui, à la suite de son veuvage, semble revivre une crise d'adolescence alors qu'elle refait sa vie avec un professeur de yoga. Rejeté dans un premier temps par Karine, le jeune homme se lie ensuite à une « jolie Noire » surnommée Jones, qui l'intègre à une bande de squatteurs et lui donne brièvement l'illusion d'appartenir à une famille. Toutefois, les péripéties qui se rattachent à cet épisode entendent bien montrer qu'il s'agit bien là d'un faux-semblant. Le squat est dissout par la police qui intervient au sujet d'un trafic de drogue et provoque la débandade de ses occupants. La disjonction se faisait d'ailleurs ressentir bien avant :

Joss était heureux au milieu de cette bande et pourtant il avait vite compris qu'il ne serait jamais comme eux. Il avait les apparences d'un punk, la culture d'un punk, mais ce ne serait jamais suffisant. Qu'est-ce qui lui manquait ? Il n'aurait pas su dire. Il n'avait pas fait de prison comme Tony, mais Steve ou Harry n'en avaient pas fait non plus. Il n'était pas en rupture de ban, n'avait pas de chien-loup. Mais Richard non plus, dont les parents habitaient rue Pierre-Gautier dans un immeuble bourgeois (pp. 72-73).

Au-delà de la thématique des squatteurs, Montety entend renouer avec la culture punk en émaillant son récit de renvois à des groupes musicaux punk ou de Hard Rock : Sex Pistols, Police, The Cure, AC/DC, Indexi, Bérurier noir, entre autres. Il ne s'agit pas là d'une simple « illusion référentielle » (Barthes *et al.*, 1982, pp. 91-118) (cf. Anizy, 2013). C'est au contraire une manière de rappeler que les communautés anarchistes – en d'autres termes, celles du rejet social – ont elles aussi une histoire solidement enracinée en France et en Europe occidentale. Comme semble le suggérer l'écrivain, qui cite les paroles d'une chanson des Sex Pistols, le courant punk et sa postérité (à travers une culture musicale internationale) offriraient le parfait exemple d'une jeunesse forte mais en quête de structures et de modèles de rattachement : « I don't believe illusions, 'Cause too much is

real, So stop your cheap comment, ‘Cause we know what we feel. Oh we’re so pretty, oh so pretty, we’re vacant ! (Montety, 2013, p. 72) ».

À l’inverse de Moskowsky, Fahrudin parvient très rapidement à surmonter ses échecs. Victime d’exclusion sociale depuis son enfance déjà – « Un sobriquet avait surgi un jour, dans la cour de récréation : “l’Arabe” [...] » (Montety, 2013, p. 125) –, il décide alors de rejoindre la Légion étrangère. Ce qui le pousse à s’enrôler, c’est un tatouage sur l’avant-bras de « Jacky », le patron du bar où il travaille comme serveur :

“C’est quoi ce que tu as sur le bras ?

— L’insigne du 2<sup>e</sup> REP, mon pote.”

Et devant l’air interdit du garçon, Jacky avait ajouté : “La Légion étrangère. J’y ai passé quinze ans.”

Fahrudin Hamzic n’avait pas compris de quoi il parlait : il avait entendu « région étrangère ». Il avait l’air important pour Jacky, ce sujet. Prononçant ces mots, il s’était redressé, avait pris une autre contenance. Il n’était plus le brave tenancier de la place des Carmes, un peu épais, mais un être singulier, dépositaire d’une histoire qui échappait au commun (p. 118).

D’emblée, le contexte d’identification à des valeurs fortes marque l’entrée du personnage à la Légion étrangère. Tout comme la communauté punk que Moskowsky rejoint grâce à Jones, le monde des légionnaires est formé de figures de l’exclusion : ce sont tous des étrangers. Certains sont arrivés en France par les voies de la clandestinité, à l’instar du capitaine Zlatko Bektic (p. 130). Mais à la différence des punks, la société légionnaire reconstruite par Montety dispose d’un cadre structuré, d’une discipline stricte mais juste et de codes de ralliement – [...] des seigneurs. Avec un e ! (p. 118) – susceptibles d’unifier une communauté disparate au-delà du contrat (à durée limitée) du légionnaire. Ainsi, lorsque Fahrudin décide de désertir son poste « pour rejoindre son pays » (p. 134), à l’instant où il apprend l’entrée en guerre de la Bosnie (p. 133), sa trahison est couverte par ses supérieurs. C’est que sa désertion se trouve être en continuité avec les valeurs patriotiques promulguées par la Légion étrangère : « Quand un homme est appelé au secours par sa mère [c’est-à-dire la Bosnie-Herzégovine], il n’y a pas d’argument assez fort pour le ramener à la raison (p. 135). »

Pour sa part, le revers annoncé du parcours de Moskowsky ne procède que du rejet patriotique et du déni d’un idéal de piété chrétienne (véhiculé par le personnage de Karine). Montety tend d’ailleurs à confondre conversion à l’Islam et radicalisation,

puisque l'unique cause justifiant le premier contact de Moskowsky avec le Coran est celle d'une animosité envers le Christianisme et l'Occident qui l'incarnerait. C'est même une aversion affectée qui résulte des déconvenues du jeune homme avec Karine (p. 44). À aucun moment il n'est envisagé qu'une conversion à l'Islam puisse impliquer d'autres enjeux sur fond de tolérance spirituelle. Dans la logique du récit, le choix des armes de Moskowsky, tandis qu'il rejoint, accompagné de son ami Hassan Ould Ahmed, la brigade El Moudjahid (p. 174), découlerait de l'incapacité de la France à rassembler une jeunesse désabusée sous l'égide d'une identité nationale et chrétienne. Et si l'écrivain rappelle l'ambiguïté du mot *djihad* (Bozarslan, 2004 ; Euben, 2002), c'est avant tout pour signaler au lecteur à quel point l'Islam aurait pris ce relais identitaire, susceptible de combler les aspirations les plus profondes :

“Si tu le lis avec application, alors tu entreras à ton tour dans la révélation et tu grandiras sur le chemin de la justice, et de la droiture. Tu progresseras dans le djihad.

— Le djihad ?

— "Djihâd fi sabîl Allah", ça veut dire "combat pour la cause de Dieu". Le djihad, Moskowsky, c'est d'abord les efforts de chacun pour corriger ses défauts, réparer ses torts, et tendre vers la justice.” (Montety, 2013, p. 94)

## Un conflit malgré tout secondaire

Comme nous l'avons annoncé, la temporalité du conflit n'intervient, dans *La route du salut*, que dans le second moment de la *fabula*<sup>73</sup>. Moskowsky a déjà acquis une certaine épaisseur narrative lorsque nous le retrouvons pour la première fois à Zenica au camp El Moudjahid (Montety, 2013, p. 163). Un type de rapport (entre distance et empathie),

---

<sup>73</sup> Rappelons qu'en narratologie la *fabula*, par opposition au *syuzhet* des formalistes russes, sert à désigner l'ordre chronologique des événements de l'histoire. Roland Barthes évoque même l'origine rhétorique de la notion : « [...] au moyen âge, lorsque la Rhétorique a été complètement détachée du judiciaire, la *narratio* est devenue un genre autonome et l'arrangement de ses parties (*ordo*) est devenu un problème théorique : c'est l'opposition de l'*ordo naturalis* et de l'*ordo artificialis*. “Tout ordre, dit un contemporain d'Alcuin, est, soit naturel, soit artificiel. L'ordre est naturel si l'on raconte les faits dans l'ordre même où ils se sont passés ; l'ordre est artificiel si l'on part, non du commencement de ce qui s'est passé, mais du milieu” (« L'ancienne rhétorique : aide-mémoire », *Communications*, vol. 16 (1970), p. 216). » Chez Montety, les données de ce problème sont en réalité plus complexes, car si l'univers du conflit n'intervient qu'en seconde partie du roman (suivant, en cela, l'ordre de la *fabula*), il est quand même annoncé en préambule du livre (voir notamment l'interjection « Inch Allah » de la page 13), mais sans pour autant que le lecteur puisse encore saisir les contours exacts de cet univers. Il y a quelque chose qui ressort du « figural » : on pose une atmosphère qui ne fera sens que bien plus tard.

certaines attentes existent déjà entre lui et le lecteur, si bien que les événements du conflit acquièrent une portée différente : la question n'est plus celle de l'emprise de la guerre elle-même sur les individus, mais plutôt celle des problèmes de société qui se cristallisent à travers elle, des dysfonctionnements qu'elle exprime comme si elle en était le symptôme. Ainsi, lorsque le lecteur suit les péripéties meurtrières de Joss et de son compagnon Hassan (qui, précisons-le, l'a entraîné sur la voie du radicalisme religieux), il a déjà à l'esprit tout l'arrière-plan de la première partie du livre, avec ses enjeux nullement reliés à la guerre mais à la crise d'une société ayant perdu le sens des valeurs constituant pourtant son socle. De plus, régulièrement, certaines scènes se déroulant au front ramènent le lecteur en amont du récit, de façon à ce que le discours sur la guerre ne soit jamais séparé des enjeux soulevés en rapport avec cet univers d'inertie à l'occidental précédemment évoqué, marqué par la désertion d'une jeunesse en quête de repères. Ce n'est donc pas un hasard si le prisonnier « tchetnik » (Montety, 2013, p. 237) que Moskowski doit surveiller est, en fait, un Français tout comme lui :

« Qu'est-ce que tu fais chez les Turcos ? »

Le prisonnier avait parlé. C'est Hamon qui lui posait une question. Moskowski garda un moment le silence. Puis se décida à répondre. Après tout, cet homme devait connaître ce qu'Allah avait mis dans son cœur.

« Je me bats au côté de mes frères. C'est écrit : "Celui qui abandonnera son pays pour la cause de Dieu trouvera sur la terre d'autres hommes forcés d'en faire autant"...

— C'est quoi ces conneries ? T'es parti comme moi : pour fuir une vie moisie ; pour connaître le grand frisson de la guerre. C'est ça ? Mais pourquoi t'es allé chez les Muslims ? Fallait venir chez les Serbes. Eux non plus n'aiment pas le matérialisme ni les Américains. Et eux, c'est des chrétiens (p. 241). »

Comment se fait-il que l'unique soldat des forces serbes qui ait, dans le roman, l'épaisseur d'un personnage à part entière soit, lui aussi, de nationalité française ? Un tel choix esthétique a des implications : le conflit représenté change de nature, devenant plutôt celui d'une société française tombant dans tous les pièges idéologiques qui se présentent à elle, pour tenter d'exorciser des problèmes qui n'ont pourtant pas, au départ, de caractère idéologique.

L'attention portée à l'Islam, jusque sur le champ de bataille, rend le questionnement national indissociable du truchement religieux : on en convient, cela peut sembler

contradictoire de la part d'un écrivain qui fait mine de s'en prendre au fondamentalisme. L'entrée en guerre de Moskowski est ainsi précédée d'un long passage anaphorique évoquant une croisière en Méditerranée (pp. 104-113). Cette section s'énonce comme une parenthèse digressive sur le déclin historique du Christianisme en Afrique du Nord, lui-même perçu comme un signe avant-coureur de la fin de l'ère chrétienne confrontée au désenchantement moderne : « La France de la fin de millénaire était-elle plus forte que l'Afrique du Nord du VII<sup>e</sup> siècle ? À quoi croyait-elle ? À Jésus-Christ ? Les églises étaient vides, et le clergé hors d'âge (p. 109). » Montety est d'ailleurs l'auteur de plusieurs éditoriaux au *Figaro* consacrés à la « persécution de l'Église » (2014a, 2014b). Autant dire que c'est un débat qui lui tient à cœur. Mais ce qu'il faut souligner, c'est que le terrain des affrontements, tel qu'il se donne à travers la confrontation de Moskowski avec un prisonnier français orthodoxe, n'a de l'importance que dans la mesure où il permet de relancer le problème du déclin chrétien et, avec lui, celui du « reniement de soi » : « Les élites françaises déguisaient ce reniement avec des mots : mondialisation, disparition des frontières, multiculturalisme, métissage. L'époque était au mélange, sans que personne ne se demande si les peuples étaient tellement désireux de se mélanger, et surtout en mesure de le faire (Montety, 2013, p. 109). » Dès lors, la guerre de Bosnie apparaît comme une scène particulière où Moskowski se verra affronter des doubles de soi-même, qu'il préfère renier en s'identifiant à un djihadiste.

## Moskowski/Bilal

Nous avons vu la portée qui était conférée au conflit bosniaque, à travers Moskowski. La perspective était celle d'un trouble touchant le mode de vie occidental, le conflit devenant dès lors un creuset pour d'autres guerres. Il faut pourtant noter que le lecteur ne se désolidarise pas complètement du protagoniste principal, aspirant au djihad. Si le premier mouvement de l'intrigue avait été de montrer l'aliénation de Moskowski, qui est séduit, d'abord par son ami Hassan<sup>74</sup>, puis par les discours de l'imam Abdallah vantant la nécessité du combat pour la défense des « frères attaqués », le second

---

<sup>74</sup> Cette figure de jeune musulman occidentalisé devient, dans le récit, une véritable allégorie de la séduction. L'image des dents rendues éclatantes de blancheur par le siwak (auquel on n'a peu de mal à associer le trait connoté d'hypocrisie) lui est d'ailleurs constamment associée.

mouvement se noue au contraire autour de sa « prise de conscience » (elle n'est en réalité que partielle et tardive) de l'équivoque de sa nouvelle situation, en particulier lorsqu'il se sera rendu complice des excès de certains moudjahidin. C'est donc sur le terrain des affrontements qu'un tel diagnostic va s'amorcer. Là-bas, le protagoniste sera confronté aux violations des droits fondamentaux (en tant qu'acteur et témoin), mais surtout à son incapacité à devenir le combattant intrépide qu'il aurait voulu être. On le verra, ce renversement a des effets importants sur la lecture du conflit. Mais revenons d'abord sur ce jeu de bascule entre Moskowsky et « Bilal »<sup>75</sup>.

Tout au long du récit, Moskowsky témoigne d'une capacité de jugement qui en fait, pour le lecteur, un personnage malgré tout attachant. Ses longs tête à tête avec l'imam le montrent assez bien : Moskowsky – qui est d'abord athée – résiste aux évidences idéologiques que ses nouveaux précepteurs voudraient lui inculquer. Ainsi, alors qu'il se fait expliquer le *djihad*, Moskowsky perçoit bien le subtil déplacement qu'on fait subir à la notion, passant d'une acception religieuse à un sens politique exprimant exactement le contraire :

« L'heure est au “djihâd al asghar” : l'oumma est attaquée, c'est notre devoir de la défendre. Non plus par des paroles, mais par des actes. »

Encore le djihad. Là, ce n'était plus d'effort personnel qu'il était question. Mais de guerre en bonne et due forme. Joss songea à Hassan qui avait longtemps prétendu que les religions ont pour vocation de promouvoir la paix... Que l'islam fauteur de guerre, c'était un cliché. Maintenant, le même Hassan expliquait que la paix requiert parfois qu'on fasse la guerre (Montety, 2013, pp. 95-96)<sup>76</sup>.

Mais cette résistance n'est en définitive rien de plus qu'un leurre, une façon d'éprouver un interlocuteur en qui toute crédibilité est accordée d'avance (« Il sentait bien qu'Abdallah cherchait à l'instruire, à le faire grandir, en lui ouvrant des horizons »). C'est

---

<sup>75</sup> Surnom donné à Moskowsky tandis qu'il vient d'intégrer le camp d'entraînement moudjahid situé à proximité de Zenica : « Les moudjahidin étaient les soldats islamiques de l'an II. Et il en faisait partie, lui, Joss Moskowsky, devenu Bilal, pour la grandeur d'Allah (Étienne de Montety, *La route du salut : roman*, Paris, Gallimard, 2013, p. 176). » Il faut toutefois noter que le narrateur omniscient conservera tout au long du récit le prénom initial et que Moskowsky lui-même, lorsqu'il rencontrera Hamzic à l'hôpital de Muska Voda, se présentera à lui sous son vrai nom (p. 270). Le surnom est donc employé d'emblée avec une certaine ironie, mais il a aussi son efficacité « sérieuse » pour signaler le basculement identitaire du personnage.

<sup>76</sup> Dans l'exemple que nous citons, il n'est en fait pas aisé de savoir si la voix narrative qui exprime cette réserve est celle de Moskowsky ou celle du narrateur omniscient.

qu'il s'agit pour Montety de donner à voir un individu qui a renoncé à l'exercice de la raison critique. Le lecteur a donc conscience de l'imminence de la transformation de Moskowski, peut déjà s'attendre au pire (annoncé en préambule du roman), sans pour autant que le personnage lui soit devenu complètement antipathique. L'enjeu, en effet, n'est pas de mettre en cause un être exceptionnellement sot ou haineux, mais bien les raisons profondes, sociales, qui sont à l'origine du radicalisme religieux. Dès la troisième partie du livre, un nouvel élément apparaît qui va donner une autre impulsion au récit : Moskowski ne parvient pas à se fondre complètement dans sa nouvelle peau de « combattant d'Allah ». Plusieurs épisodes le montrent assez bien, non sans ironie. Par exemple, il a du mal à se laisser pousser la barbe, selon la règle islamique : « Pour lui, ça n'allait pas de soi. Un barbu, c'était un hippie : les Beatles durant leur pire période. Ou alors un prof. Au lycée, nombreux étaient ceux qui portaient un collier grisonnant. Fallait-il vraiment qu'il s'inflige ça ? (p. 179) ». Plus loin, il se laisse émouvoir par un groupe d'adolescentes à Zenica, avant de se faire rappeler à l'ordre par Hassan : « “On n'est pas en France, ici, mon frère. On ne regarde pas les filles comme ça (p. 190).” » Sans interruption, le récit opère un mouvement de pendule entre un être qui se voit en guerrier musulman, suivant à la lettre les préceptes du Coran, et un autre qui, bien malgré lui, est ramené à ses origines françaises, sans commune mesure avec ce qu'on lui a inculqué :

Joss avait honte. Il n'arrivait pas encore à être un bon musulman. Il regardait les filles, était distrait pendant la prière. Et au fond de son sac, il conservait un livre qui ne plairait sûrement pas à l'imam, Putain de mort. Était-il haram ou halal ? Il ne voulait pas le savoir. Ce livre lui plaisait. Il l'avait lu d'innombrables fois ; son état délabré, froissé, corné en témoignait (pp. 192-193).

L'univers du combat, présenté selon la perspective du personnage (en fait, au discours indirect libre), est de la sorte constamment soumis au brusque reflux d'un monde laissé derrière soi, dans le but de marquer le désaccord entre une idée préconstruite du conflit et la réalité du terrain. Cela permet de poser le protagoniste en nouveau candide, faisant écho au Fabrice del Dongo de Stendhal (1839), lorsqu'il se rend sur le champ de bataille à Waterloo où il espère pouvoir incarner le héros romantique de ses lectures. Un abîme se creuse entre le soldat idéalisé par Moskowski et celui qu'il devient vraiment, en dépit de la solide réputation des combattants djihadistes. Au contraire, Hamzic, qui a également

rejoint la zone des combats pour prendre le commandement d'une « diverzanti », s'engage dans le conflit en toute sérénité, avec l'assurance d'agir en conformité avec ses intuitions :

Malgré son pied endolori, [Hamzic] était heureux. Il mettait son expérience militaire au service de son pays. Il était prêt à mourir cette nuit d'une balle en pleine tête, ou d'un éclat de roquette. Mais il ne mourrait pas sans combattre. Si un Serbe surgissait, il tirerait le premier ; il le ferait sans haine, sans cette folie qui s'empare d'un criminel au moment où il accomplit son forfait. C'était ça, la différence entre un serial killer et un soldat. Lui tuerait calmement, assuré d'agir pour le bien. Un calme profond l'habitait. D'une main il tenait son arme, retenue à son épaule par une bretelle, de l'autre, une carte de la région (Montety, 2013, p. 196).

On le voit, Montety poursuit ce principe élémentaire qui consiste à alterner le point de vue sur les deux protagonistes pour rendre leur parcours mesurable. Il ne s'agit donc pas de condamner la guerre et ses inévitables conséquences, comme le fait Hatzfeld dans *Robert Mitchum ne revient pas*. Il n'y a pas vraiment de problématisation de la guerre en tant que réalité partagée par tous, mais seulement mise en question de façons de faire la guerre<sup>77</sup>. Hamzic se différencie de Moskowsky dans la mesure où il se bat pour défendre sa famille restée en ex-Yougoslavie : « – Moi, le djihad ? N'importe quoi ! Je fais la guerre pour une raison plus simple : pour que ma sœur puisse aller à Sarajevo sans être arrêtée à un barrage par des Serbes et violente (Montety, 2013, p. 271) ». L'écrivain évite ainsi des questions plus épineuses, tel que le caractère fratricide du conflit entre Serbes et Bosniaques<sup>78</sup>, les exactions commises par l'armée Bosnienne, ou encore – ce qui est plus surprenant étant donné le sujet du livre – l'étrange tandem de celle-ci avec

---

<sup>77</sup> Cela reste vrai, même si le romancier essaye d'établir un portrait réaliste du conflit, s'appuyant à cet effet sur une tradition du récit de guerre moderne qui entend communiquer « l'expérience extrême » (Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Paris, J. Corti, 1998) de la bataille, au lieu de la saisir dans sa rationalité. Pierre Schoentjes a d'ailleurs montré comment cette tradition s'était bien implantée avec la littérature de la Grande Guerre, étant donné qu'au cours de ce conflit beaucoup de soldats lettrés – ce qui était nouveau à l'époque – ont cherché à témoigner de leurs conditions de vie dans les tranchées (voir en particulier le chapitre « Des jaillissements de sang », dans *Fictions de la grande guerre : variations littéraires sur 14-18*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 81-110). Dès lors, le champ littéraire du récit de guerre a considérablement évolué (apparition d'une littérature pacifiste cherchant à exprimer l'horreur des affrontements) et il ne fait aucun doute que Montety est tributaire de ce nouvel espace des possibles.

<sup>78</sup> Ce sujet est ainsi au centre d'une pièce de théâtre réalisée avec des jeunes pris dans le blocus de Sarajevo (Zarina Khan, *Le Dictionnaire de la Vie / The Dictionary of Life / El Diccionario de la Vida*, France, Compagnie Zarina Khan, 1997). S'agissant de *La route du salut*, il faut toutefois mentionner l'exception d'une courte scène dans laquelle Fahrudin imagine se retrouver nez à nez avec Radmanovic, un ancien camarade légionnaire qui aurait rejoint les positions serbes (Étienne de Montety, *La route du salut*, op. cit., p. 259.).



des combattants moudjahidin qui avaient leurs propres méthodes. Si leur présence parmi les troupes bosniaques génère des troubles, ces derniers ne sont que de nature religieuse (Montety, 2013, pp. 207-209).

Contrairement à ce que l'on observe chez Hatzfeld, le récit ne questionne pas les dilemmes posés par l'affrontement entre Serbes et Bosniaques, ni même ce qui touche à la conduite de la guerre en générale. La dynamique du texte est au contraire entièrement canalisée vers ce déni des racines – et, bien-sûr, des valeurs qui les sous-tendent – qui pousserait certains individus à se battre pour des causes qui ne peuvent pas être les leurs, les menant à leur propre destruction quand ce n'est pas celle de toute leur communauté<sup>79</sup>. Le lecteur ne cesse ainsi de faire des pronostics interprétatifs sur la possibilité que Moskowski puisse enfin prendre conscience de l'impasse idéologique dans laquelle il est tombé. Plusieurs rencontres préparent à cette résolution attendue ; il se trouve qu'à chaque reprise, celles-ci obligent le protagoniste à se voir « soi-même comme un autre », pour reprendre la formule de Paul Ricœur (1990) (dont il faut se souvenir du pendant éthique). La confrontation avec le prisonnier serbe de nationalité française ouvre la voie : Moskowski, qui se voit rappeler par son nouvel interlocuteur les contradictions inhérentes à la route qu'il a choisie en se faisant le héraut d'un Islam radical, finit par lui concéder un droit qui va pourtant à l'encontre du *chahada*, cet « acte ultime du témoignage de l'unicité de Dieu et de la prophétie de Mahomet (Bozarslan, 2004, pp. 17-18). » :

« Il est où, ton subha ?  
— Mon quoi ?  
— Ton chapelet. Il est où ? Grouille-toi.  
— Dans ma poche gauche, là. » Il montrait sa poitrine d'un mouvement du menton.

Moskowski descendit la fermeture éclair du treillis, plongea la main, sentit des grains en bois. Il glissa entre les mains du prisonnier le chapelet. Une croix pendait.

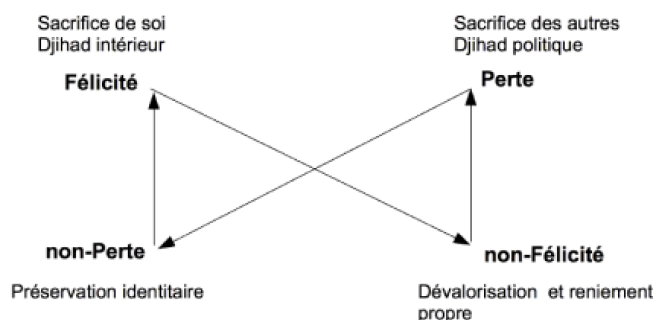
« Cache ça. Si les autres le voient, t'es mort (Montety, 2013, p. 243). »

---

<sup>79</sup> Il est frappant de voir à quel point Montety réarticule ici une ligne de fond qui fut celle de la littérature postcoloniale, dans le contexte de l'Afrique de l'Ouest notamment. À ce sujet, on peut se référer au paradigme ouvert par *Une vie de boy* de Ferdinand Oyono (Paris, Julliard, 1956), qui illustre la lente prise de conscience, par un jeune « évolué » (au sens colonial) ayant été amené à renier ses origines, de la faillibilité de ses nouveaux maîtres, en même temps que de l'annihilation programmée qui était la leur.

Mais c'est surtout l'amitié nouée entre Hamzic et Moskowski, tandis qu'ils partagent la même chambre de repos à Muska Voda, qui annonce ce dénouement heureux (bien qu'il ne se réalise pas). Une sorte de dialogue entre les deux protagonistes se met en place, au cours duquel des valeurs vont être échangées. Moskowski retrouve ainsi, grâce à Hamzic, un peu de ses origines, puisque les deux nouveaux amis, en communiquant, vont développer une connivence autour de souvenirs communs vécus en France. De la même manière, l'autre protagoniste, en observant les rituels religieux de Moskowski, redécouvre un pan de son passé effacé au fil des transhumances, notamment, avec son entrée dans la grande famille de la Légion étrangère : « [...] un converti le ramenait, lui, Hamzic, croyant et fils de croyant, à une réalité qu'il avait oubliée : la religion de ses pères. La vie l'en avait éloigné (p. 282). » On voit donc à quel point des enjeux d'ordre axiologique apparaissent, et dans lesquels le lecteur se trouve nécessairement pris, cela à partir de déploiements narratifs bien particuliers. À travers le schéma de cette rencontre, Montety va rendre possible une rupture dans l'évolution du personnage de Moskowski qui va s'imposer jusqu'à la fin du roman et que l'on peut exprimer à l'aide d'un carré sémiotique :

*Figure 2: carré sémiotique de l'évolution de Moskowski*



Notre mise en carré du parcours de Moskowski montre, une fois de plus, combien les épisodes relatifs au conflit bosniaque, chez Montety, sont sous-tendus par tout un déploiement argumentatif autour de la question des racines identitaires. Sur le carré, on peut suivre la route de « Joss » qui décrit en fait une boucle : 1) le passage de la « non-Félicité » à la « Perte » coïncide avec la première moitié du livre, lorsque le personnage, à force de disjonctions successives, renonçant aux quelques repères individuelles qu'il

s'était constitués en France, tombe dans un guêpier idéologique où il va devoir adopter des contre-valeurs le contraignant à renier son identité nationale, sociale et culturelle première (conjonction négative) ; 2) sur le terrain même des affrontements, un renversement se produit lorsque le personnage, tout en menant un combat qui apparaît ne pas être le sien, réalise progressivement ce qu'il a laissé derrière lui (confrontation violente à un double de lui-même en la figure d'un Français qui a rejoint le camp serbe par dégoût de la vie en Occident ; amitié naissante avec Hamzic), mais sans pour autant s'extraire du contexte fondamentaliste qui est devenu le sien (par lequel la parole du Prophète, contenue dans le texte coranique, est perçue comme la pierre de touche de ses moindres actes et pensées) ; 3) le dernier mouvement est celui qui s'amorce avec cette prise de conscience partielle et tacite : Moskowsky se détourne d'une conception offensive du djihad qui lui avait été inculquée, et dont le symbole est le martyr combattant, pour un djihad moins coercitif, tourné vers la prière, la réflexion intérieure, encourageant un commencement de jugement critique : « Les paroles de l'imam sur l'acceptation de la mort, il avait du mal à les faire siennes. [...] Jamais, il n'aurait exprimé ses doutes, ses angoisses. Ces appréhensions étaient celles d'un mécréant, il le savait. N'empêche, elles faisaient son siège (Montety, 2013, p. 290). »

## Conclusion

Le texte qui compose *La route du salut* interroge. Ce n'est pas tant son apparente exégèse d'un conflit qui doit nous interpeler, mais plutôt les détournements qui s'opèrent à travers lui – à partir d'un imaginaire qui voudrait raccorder le passé récent de la Yougoslavie à l'Histoire de France –, en vue de conforter une entreprise identitaire de type nationaliste. Le projet qui sous-tend l'œuvre de Montety n'est-il pas de même nature que ce qui avait conduit au basculement progressif de la Yougoslavie, dès le début des années 1980 (à la mort de Tito) ? Cette question des littératures dévolues à la défense historique, on le verra plus loin, est traitée par Dubravka Ugrešić. L'écrivaine yougoslave soulève aussi, dans *Il n'y a personne pour vous répondre* (2010), les contradictions de la culture telle qu'elle est pensée aujourd'hui en Europe : une culture qui devrait être à la fois traditionnelle, nationale et cosmopolite. Faut-il lui donner raison ? En tout cas, c'est précisément ce mélange de cosmopolitisme et de traditionalisme qui caractérise le roman

de Montety ; une réflexion littéraire davantage tournée sur l'avenir de la France au cœur de l'Union européenne que sur la guerre. Il s'agit bien d'une dynamique confuse : si l'imaginaire de la Légion étrangère, celui des combattants étrangers en Bosnie ou encore les trajectoires d'immigrés d'Europe visent, sans doute par prudence et circonspection, à réintégrer les exclus de l'Histoire, le récit encourage, en dernier ressort, l'esprit cocardier, travaillant à une légitimité française (et chrétienne) reposant notamment sur l'oubli des implications idéologiques de l'art. Cela n'a pourtant pas empêché le livre de recevoir un accueil largement favorable des critiques Français (Duteurtre, 2014 ; Grainville, 2013 ; Lambron, 2013), qui connaissent assez mal, semble-t-il, les particularités du conflit en Bosnie-Herzégovine. Et, comme le rappelle Thiesse :

Le thème de la défense nationale contre l'étranger n'est pas nouveau : il a alimenté depuis deux siècles une grande quantité de guerres européennes. Mais l'ennemi a désormais changé de forme. Auparavant, il était séparé de nous par des frontières et l'armée devait veiller à le cantonner dans ses terres. À l'issue de deux guerres mondiales et de la construction européenne, la guerre froide étant terminée, nous ne situons plus l'étranger hostile de l'autre côté d'une ligne de fortins ou de barbelés. L'ennemi qui paraît redoutable dans les débats actuels n'est pas susceptible d'envahir notre territoire sous l'uniforme et drapeau en tête : les traits qu'on lui prête sont plutôt ceux d'un *alien* qui, se jouant des frontières, se glisserait en nos cités et nos campagnes pour modifier notre culture à son image. Angoisse du tournant de millénaire : l'identité nationale serait la proie de forces ennemies d'un nouveau type, l'une arrivant depuis le pôle de la puissance économique en déferlantes commerciales, l'autre depuis les continents de la pauvreté en infiltrations clandestines. La thématique de l'intégration qui désormais ne fonctionnerait plus face à des populations d'une radicale altérité exprime les angoisses de sociétés qui doutent de leur capacité à se reproduire et donc à poursuivre leur existence. Dans cette perspective, l'identité est perçue comme une donnée immuable, un talisman précieux venu du passé qui perdrait son pouvoir sur les nouveaux venus et même sur les nouvelles générations (2010, chap. II, sect. 1, paragr. 5).



## Deuxième partie : illusions de la guerre, deux variantes du miroir déformant

[...] the palindromic truth is here, on the left-hand side, but, so they say, also over there, on the right; it may be read equally in a Western and in an Eastern way!

In reality both sides of the tormented land in their fight to the death speak Croatian, but also Serbian, they are dying on one side, and on the other. Truth is on our side – they shout from left to right. Truth is on our side – they shout from right to left. But they are killing us! – comes the cry from left to right. But they are killing us! – comes the cry from right to left. O jugo! O gujo! (Dubravka Ugrešić, *The Culture of Lies*)

[Aleksandar :] Je commencerais ainsi : Les mères venaient tout juste de nous appeler pour le dîner en chuchotant, et des soldats prenaient l'immeuble d'assaut, ils ont demandé ce qu'on mangeait, et ils se sont attablés à côté de nous autour des tables en aggro installées dans la cave. (Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*)

On pourrait croire que dès que l'on se place du côté des « rescapés », l'énonciation de la guerre se rapproche de l'exactitude historique. Après tout, le souci d'inscrire dans la mémoire collective ce qui fut vécu dans l'horreur devrait conduire à favoriser l'objectivité des faits, malgré les concessions faites à l'imaginaire. Toute une critique des textes du génocide s'est construite sur de tels présupposés (cf. Coquio, 2004). Même Alexandre Prstojević, alors qu'il souligne un changement de paradigme au début des années 1960, pour la littérature de la Shoah, évoque en ce cas une « sortie du témoin » (2012).

Dubravka Ugrešić (2008) et Saša Stanišić (2008) entretiennent pourtant une relation plus profonde avec les illusions que leurs homologues de France, Hatzfeld et Montety. Mais chacun pour des raisons très différentes. Ugrešić fut évincée de son travail, à l'Institut de théorie de la littérature de l'Université de Zagreb, où elle effectuait, entre 1974 et 1993, des recherches sur l'avant-garde russe. Elle fut aussi acculée à l'exil par les

politiques. Ses prises de position antinationales ne plaisaient pas à ceux qui allaient en faire, après l'indépendance de la Croatie, une dangereuse « sorcière croate » (Ugrešić, 2011, chap. III, "A Question of Perspective"). Son rapport à l'imaginaire est donc double : d'une part en tant que spécialiste du fait littéraire, d'autre part, comme victime du fond fictionnel qui détermine toute cause réelle. Stanišić, quant à lui, a connu l'exil à un très jeune âge. Il ne fait aucun doute que son rapport à l'imaginaire touche à une enfance radieuse qui fut, malheureusement pour lui, abrégée par l'arrivée des militaires à Višegrad. Il fallait en quelque sorte renouer avec ce temps révolu d'un âge d'or infantile. On peut songer au « syndrome de Peter Pan » de Dan Kiley tant le récit imaginé par ce jeune écrivain allemand semble tourmenté par l'idée de devoir renoncer à l'idéal naïf propre aux enfants.

À nouveau, ce qui est recherché par les romanciers d'ex-Yougoslavie, ce n'est pas une posture testimoniale, comme on l'entend habituellement. Elle tient davantage de la conception du témoignage proposée par Paul Ricœur, dans son article « L'herméneutique du témoignage » (1972), celle de l'expression d'une conviction qui ne s'appuie ni sur l'exemple fourni par les preuves historico-juridiques ni sur l'exclusivité du symbole, mais sur ce que le philosophe appelle « une expérience de l'absolu ». De ce fait, c'est une sortie du contexte de l'effondrement de la Yougoslavie qu'effectuent, consciemment, Ugrešić et Stanišić. Les apparences politiques, médiatiques ou culturelles de cette crise ne constituent pas un point de référence adéquat pour témoigner de la forme de conviction dont ils sont les garants, dans une proportion à chaque fois différente, avec toutefois un point commun : l'exil en Occident.

Ugrešić s'écarte de la voie ouverte par Hatzfeld et Montety qui accordaient une grande autorité à l'Histoire. Il n'est sans doute pas anodin pour cette spécialiste de l'art soviétique de repartir des objets courants pour témoigner du fondement fictionnel des réalités de la guerre : l'objectivité propre aux objets manufacturés n'est-elle pas, au demeurant, la seule réalité qui puisse encore résister à ce trou noir des illusions destructrices, à l'instar des mystifications fasciste, socialiste et ultra-nationaliste (dans les années 1990) qui ont fait le destin commun de la Serbie et de la Croatie ? L'entreprise de Tania Lucic dans *Le ministère de la douleur* (2008), celui de recréer une communauté d'exilés autour de l'évocation des petites choses de la vie quotidienne à l'époque de la

Yougoslavie communiste, s'inscrit justement en faux contre les manipulations historiques et littéraires à l'origine à la fois de l'hécatombe yougoslave et de son exclusion *de facto* de la nouvelle Europe.

L'écrivaine serbo-croate repart donc des assises de la fiction pour déconstruire les nationalismes serbe et croate, de même que les nouvelles réalités européennes – celles d'un « management de la douleur » (Velicković, 2009) – qui en sont comme le pendant modéré. Il ne s'agit pas de n'importe quel fond imaginaire : c'est celui qu'elle localise dans la texture même du réel ; d'où sa vision d'une guerre vécue à la manière d'un texte littéraire. C'est l'existence de ce puits insondable de la fiction qui justifie son entreprise poétique, similaire au projet de Tania, celle des objets conçus comme une ultime résistance aux mensonges de l'Histoire. À l'inverse, Stanišić ne reconnaît pas le substrat fictionnel du conflit bosniaque qu'il met en scène dans *Le soldat et le gramophone* (2008). Pourtant, les massacres commis à Višegrad durant l'été 1992 procèdent de la même approche manichéenne de la réalité, du même détournement patriotique d'un fond, historique, culturel et littéraire « slave » que pour les événements de Croatie. Mais l'écrivain allemand d'origine bosniaque entend bien placer sa foi dans la toute-puissance de l'imaginaire, grâce auquel il veut briser les attaches avec les épreuves de la réalité. Il conçoit une poétique insolite cherchant à fusionner avec le regard infantile et sa prétendue candeur. Dans le monde qu'il réinvente à son image, l'enfant échapperait en effet à la guerre et à ses engrenages. Son innocence et sa simplicité l'empêcheraient d'en saisir les fondements et les retombées : le principe rappelle celui des tireurs olympiques de Hatzfeld qui, au nom du sport, refusent d'embrasser les enjeux du conflit. Du substrat imaginaire de la guerre, on passe ainsi, chez Stanišić, à une guerre simplement jouée – une sorte de guerre des boutons.

Autant dans *Le ministère de la douleur* que dans *Le soldat et le gramophone*, le travail formel – surtout chez Ugrešić, qui s'inspire du constructivisme – repose sur l'idée que la composante imaginaire est première par rapport au réel. En ce sens, ils s'écarterent des récits français analysés dans lesquels l'Histoire, redéployée au travers de multiples facettes, conserve malgré tout son immense crédit. Sans ce matériau fictif, utopique, très élastique, le témoignage des faits ne saurait faire sens, c'est-à-dire faire ressortir la marque d'une conviction ou d'un absolu. Mais si les récits imaginés par ces écrivains



yougoslaves de générations différentes<sup>80</sup> se font écho par leur posture plus ouvertement mythique qu'historique, il faut remarquer qu'ils s'abîment l'un dans l'autre. La dénonciation, chez Ugrešić, de l'oubli comme fondement même de la violence, et qui se manifeste sous la forme d'un rapport au réel lénifié, aseptisé, est précisément ce sur quoi repose la poétique de Stanišić pour imaginer « une histoire d'un autre monde ou d'une autre époque [qui ne soit pas celui] de maintenant » (Stanišić, 2008, p. 160). Inversement, l'écriture de Stanišić puise ses ressources en convoquant un imaginaire romantique qui semble se retourner dans *Le ministère de la douleur*. Toute la poétique des objets et de leur « muséification » répercute en effet cet imaginaire-là, sous la forme d'un regard aliénant sur l'Orient « barbare » que convoque la métaphore de l'humiliation. La force du roman d'Ugrešić tient d'ailleurs dans la mise à distance du monde des objets. C'est qu'eux aussi sont des produits de l'oubli infantilisant. Ils sont à l'image des objets en latex qu'Igor, Nevena ou Selim fabriquent clandestinement pour l'industrie pornographique néerlandaise (Ugrešić, 2008, p. 25) : destinés à divertir une certaine clientèle, ils font oublier qu'ils doivent leur genèse à la douleur, celle des réfugiés des pays en guerre qui alimentent les chaînes de production. Un seul objet résiste – mais en est-il vraiment ainsi ? – dans *Le ministère de la douleur* : la lame de rasoir qui sert à inciser la peau de Tania. C'est aussi le viol de l'art.

---

<sup>80</sup> Stanišić n'a pas vraiment connu la Yougoslavie communiste, sauf enfant.

## Chapitre 3

### (Dubravka Ugrešić, *Le ministère de la douleur*)

#### Introduction

Dans une université d'Amsterdam, Tania Lucic est chargée d'enseigner une langue – le serbo-croate – et une littérature qui, en réalité, ont cessé d'exister. Si, pour la plupart, ses étudiants sont originaires des régions où cette culture a vu le jour, celle-ci ne parvient guère à les intéresser, étant plus soucieux de prolonger leur titre de séjour sous le couvert d'un statut d'étudiant régulier. Tania, surnommée narquoisement « professeure Lucic », réalise qu'elle n'occupe elle-même qu'une position en trompe-l'œil, lorsque, son mandat arrivant à terme, elle est réduite à demander que l'on établisse pour elle une fausse attestation d'emploi lui permettant de prolonger son visa temporaire aux Pays-Bas. Dans *Le ministère de la douleur* (Ugrešić, 2008)<sup>81</sup>, cette omniprésence du « comme si » constitue l'épine dorsale d'un récit qui évoque peu, de façon explicite, les conflits en ex-Yougoslavie, mais qui ne cesse pourtant d'en rappeler les tenants et les aboutissants pour les raccorder à une problématique plus globale, à caractère transnational, avec d'autres enjeux en perspective. En regard de l'ensemble de l'œuvre de l'écrivaine (constituée de romans, de nouvelles, mais aussi de nombreux essais dans lesquels elle commente ses prises de position esthétiques), on réalise vite à quel point sa dénonciation des nationalismes yougoslaves – croate, en particulier – se fonde précisément sur la dimension factice des « réalités » qu'adoptent ces nouveaux États d'Europe du Sud-Est,

---

<sup>81</sup> Pour l'analyse, nous avons eu recours à la traduction française de Mireille Robin, sachant bien qu'il pourrait y avoir des écarts importants entre la version traduite et le texte source en croate. Malgré tout, nous avons accepté de prendre ce risque, quitte à délaissier certains aspects stylistiques qui auraient sauté aux yeux d'un lecteur du texte original. Voici les références du texte croate, écrit et publié alors que la romancière avait déjà quitté la Croatie depuis plusieurs années, pour s'établir, finalement, aux Pays-Bas : *Ministarstvo boli*. Beograd/Zagreb, Fabrika knjiga/Faust Vrančić, 2004 (à noter que Fabrika knjiga est un éditeur serbe dont les collaborateurs ont un intérêt particulier pour les causes et les conséquences de la chute de la Yougoslavie et du conflit armé qui en a découlé).

les louant et les embellissant. Il en découle une poétique inspirée du *kitsch*, qui gravite autour des objets de rebut de la vie courante. On sait ce que cette poétique doit aux écrivains et artistes d'origine soviétique tels que Kundera, Nabokov ou Chklovski, eux-mêmes influencés par l'avant-garde russe.

Dubravka Ugrešić, qui s'est expatriée tandis que la montée du nationalisme en Croatie et en Serbie conduisait au pire, ne vise pas dans son roman tous les aspects de ce conflit aux nombreuses facettes. Elle retient essentiellement – ce qui peut paraître paradoxal pour un témoin direct – le caractère fictionnel ou « littéraire » de ces événements : non pas « l'interprétation du réel à travers la représentation [...] littéraire », selon la conception de la *mimésis* d'Erich Auerbach (1968, p. 549), mais bien l'intrusion de ces « interprétations du réel » au cœur même du vécu. L'écrivaine se concentre plus particulièrement sur les relations entre le folklore et la politique, reprenant une approche qui avait été celle de l'ethnologue belgradois Ivan Čolović : « Notre politique a envahi le folklore, et vice versa. [...] Ces dernières années, des messages politiques exprimés à travers le folklore, dans un style folklorique, sont apparus en diverses circonstances et sous plusieurs formes (2005, p. 13). » Comme chez Jean Hatzfeld et Étienne de Montety, représenter la guerre implique de se situer dans le monde social – autrement dit, de questionner, à travers sa représentation, un univers de valeurs dans lequel on s'inscrit, consciemment ou non – et par rapport à un champ culturel qui, généralement, dépasse les frontières géographiques. Pourtant, la perspective adoptée par Ugrešić la conduit à privilégier le deuxième angle. Il semble assez évident, en effet, qu'en s'interrogeant sur l'impact des fictions sur la guerre, l'écrivain, de manière générale, soit par ailleurs amené à objectiver ce champ culturel, à considérer ses liens avec le mal.

Comment s'effectue une telle articulation entre l'écriture de la guerre et l'existence des faits conçus surtout à travers les imaginaires qui les déterminent ? Comment et pourquoi, en même temps que de tels liens se constituent, le propos se déplace-il de la représentation d'un conflit relativement localisé (ex-Yougoslavie) vers une problématique plus franchement transnationale ? Afin d'envisager la complexité de ces rapports et de ces mouvements, il convient de se défaire de la continuité apparente du récit et se pencher, en particulier, sur les coïncidences qui s'établissent avec d'autres champs n'appartenant pas toujours au discours. Dans un premier temps, il conviendra de

revenir sur la place occupée par Ugrešić dans les champs littéraire et critique yougoslaves des années 1980, car cette dernière, selon nous, a largement contribué à déterminer le regard (aigu) de l'écrivaine sur le conflit croate, en même temps qu'elle lui a permis de développer des outils esthétiques très particuliers fonctionnant comme principe de lecture. Nous verrons notamment les raisons pour lesquelles la guerre a pu être lu tel un texte littéraire, faisant ainsi ressortir la porosité des frontières entre réel et fiction. Les trois sections suivantes interrogent le rapport du projet littéraire dans son ensemble avec la construction d'une mémoire yougoslave qui, dans sa forme même, préviendrait le retour périodique de la catastrophe, conséquence directe des échecs politiques depuis les premiers temps de la Yougoslavie. Enfin, la dernière partie montre comment ce qui apparaissait d'abord comme un « texte de guerre » s'ouvre à la question transnationale : l'Occident est vu au miroir des événements en ex-Yougoslavie.

## La vie, un conte de fée ?

Née à Kutina en 1949, non loin de Zagreb, Ugrešić s'est taillé une place au sein du champ littéraire slave comme écrivaine serbo-croate, mais aussi en tant que chercheuse spécialisée dans l'avant-garde littéraire russe du début du XX<sup>ème</sup> siècle. Elle avait alors la conviction que seule la littérature comptait véritablement, que l'écrivain était une sorte d'outsider n'ayant ni patrie, ni nation, ni même nationalité, et dont l'unique préoccupation était l'art au sens strict, affranchi de toute allégeance aux sphères sociale, politique et économique (1994, p. 138). Cette manière de voir était d'ailleurs partagée par bon nombre de ses pairs qui bénéficiaient, tout comme elle, d'un cadre très favorable à l'autonomie littéraire et artistique : d'un côté, ils étaient libérés des contraintes propres à l'économie de marché et à l'industrie du livre (contraintes qui étaient, dans l'ensemble, celles des productions d'Europe occidentale) ; de l'autre, ils échappaient au joug écrasant du réalisme socialiste qui, en tant qu'art officiel de l'Union soviétique, reléguait les autres formes d'expression artistique à un statut assez précaire<sup>82</sup>. Dans *\*La culture des*

---

<sup>82</sup> Ce qui n'empêchait pas cette culture d'exister et d'avoir pu se constituer un réservoir très fertile. Ugrešić reconnaît d'ailleurs son importance fondamentale, reprenant son principe, y puisant même ses références, alors que l'État croate tente d'imposer son propre système culturel voué à édifier la nation : « East European culture (in some places more, in some less, in some cases for a shorter time, in others longer) was characterised by a system of aesthetic and ideological rules. East European culture (in some places more, in some less, in some cases for a shorter time, in others longer) was characterised

*mensonges* (1998)<sup>83</sup>, l'écrivaine rappelle à ce sujet ce moment décisif que fut, pour les littératures yougoslaves contemporaines, la rupture des relations diplomatiques avec l'Union soviétique, en 1948, empêchant dès lors l'import de la culture soviétique avant même que celle-ci n'ait pu véritablement s'implanter.

En somme, les conditions étaient favorables pour envisager la littérature dans sa dimension autotélique. Il n'est dès lors pas étonnant si les premières œuvres d'Ugrešić<sup>84</sup> s'alignent aussi volontiers sur le courant postmoderne. Le ton se veut avant tout apolitique – même si, en réalité, il est beaucoup plus politique qu'on puisse le croire – bien davantage attaché aux possibilités vertigineuses des jeux esthétiques qu'à la peinture sociale. Pourtant, ses premiers textes paraissent à l'étranger alors que les événements en Croatie sont déjà bien connus<sup>85</sup>. \**Steffie Cvek dans la gueule de la vie* (2005a, p. 1-101), par exemple, ne fait nullement allusion aux tensions qui se faisaient jour déjà avant la mort de Tito (en 1980), préférant épouser un certain formalisme. L'intrigue, loin des grands bouleversements sociaux, relate le destin d'une jeune fille souffrant de solitude affective, qui décide de suivre les conseils de ses amies pour sortir de la dépression. Ses tentatives sont un fiasco, révélant davantage la platitude de son existence, au point

---

by a system of aesthetic and ideological rules. East European culture developed the phenomena of censorship, repression, self-censorship, special functions of literature and of the author; the phenomena of 'samizdat' and 'tamizdat', alternative institutions ('drawing-room theatre', 'drawing-room exhibitions', 'drawing-room books'); the whole phenomenon of 'alternative culture' altogether, that is the division into 'official' and 'parallel' ('alternative', 'other', 'underground') culture, with the accompanying concept of 'dissidence', and connected with that... a long and rich 'culture of exile' (*The culture of lies : antipolitical essays* [traduit par C. Hawkesworth], University Park [PA], Pennsylvania State University Press [Post-Communist cultural studies], 1998, p. 159). »

<sup>83</sup> Les intitulés marqués d'un astérisque sont hypothétiques. Les ouvrages n'existant pas en traduction française, nous interprétons librement leur titre.

<sup>84</sup> Pour l'essentiel, il s'agit de deux romans et d'un recueil de nouvelles parus à Zagreb peu avant le début de la guerre d'indépendance croate : *Štefica Cvek u raljama života* (*Steffie Cvek dans la gueule de la vie*), Zagreb, GZH, 1981 ; *Forsiranje romana-reke* (*L'offensive du roman-fleuve*), Zagreb, August Cesarec, 1988 ; *Život je bajka* (*La vie est un conte de fée*), Zagreb, GZH, 1983. Les titres *Steffie Cvek dans la gueule de la vie* et *La vie est un conte de fée* furent rassemblés, avec toutefois quelques légères retouches, dans une traduction anglaise intitulée *Lend Me Your Character* (2005a). Nous avons utilisé cette version anglaise, même s'il existe en fait une traduction française de *Steffie Cvek*. Pour *L'offensive du roman-fleuve*, nous nous sommes fiés à la version française de Mireille Robin : *L'offensive du roman-fleuve : roman* (traduit par M. Robin), Paris, Plon (Feux croisés), 1993.

<sup>85</sup> Un critique danois lui aurait d'ailleurs reproché, à propos de son roman *L'offensive du roman-fleuve*, de s'engager dans une échappade littéraire au lieu d'écrire sur la guerre (précisons toutefois que ce livre avait été écrit pendant la guerre, et non pas après). Il y a donc un décalage entre les attentes du public occidental vis-à-vis d'une littérature yougoslave ou croate et l'opinion prévalente au sein d'un milieu d'écrivains yougoslaves, pour qui, selon une conception justement née en Occident, la valeur d'une œuvre artistique implique que la littérature s'affranchisse du giron social ou politique.

d'irriter l'auteur du récit métaleptique qui, dépité, oblige ses personnages à réécrire l'histoire en entier. On le voit, le travail d'écriture tient plus du roman *The Crying of Lot 49* de Thomas Pynchon (publié pour la première fois en 1965), mettant en scène des personnages prisonniers d'un monde qui n'est que simulacres, que du réalisme engagé d'un Sembène Ousmane (1923-2007). Malgré tout, ce texte convoque déjà ce qui sera au fondement de la critique des nationalismes yougoslaves : l'authenticité extravagante du stéréotype, le cliché comme interface entre la vie et le conte. À travers une forte intertextualité qui emprunte au conte, au *women's fiction*, aux commérages ou encore aux magazines féminins<sup>86</sup>, Ugrešić crée une sorte de patchwork confectionné selon un principe de plus en plus fantaisiste<sup>87</sup>. Apparaît alors la trame d'une illusion, soit le mythe du bonheur féminin, ce qui permet de faire retour au plus profond du réel, s'agissant de dévoiler par écho la substance même des réflexions de Steffie. Le cliché revient en force dans *L'offensive du roman fleuve* (1993) alors que, lors d'un colloque littéraire à Zagreb, les personnages Trochine et Sapojnikov, deux figures d'écrivains russes, s'étonnent du niveau de confort à l'Ouest après s'être procurés de l'alcool dans une pharmacie et en avoir rempli des verres ramenés d'une salle de bain<sup>88</sup>, ou encore lorsque le Tchécoslovaque Jan Zdražil menace de se suicider après s'être fait volé le manuscrit de son « chef d'œuvre » aux idées contestataires, emmené à Zagreb par erreur, désespérant alors de ne pouvoir repasser la frontière sans le laisser derrière lui. L'humour se dégage de ce milieu d'écrivains, incapables de s'intéresser sérieusement à la vie des idées, mais qui, dans leurs frasques, ne cessent pourtant de tendre vers la littérature : c'est encore une autre façon de parler du cliché. Parfois, celui-ci intervient sur plusieurs plans simultanés, par exemple, dans un récit parodiant à la fois *Le Nez* de Gogol et les interprétations psychanalytiques auxquelles le texte célèbre a donné lieu (2005a, chap. « A Hot Dog in

---

<sup>86</sup> L'auteure n'hésite pas à reproduire, dans les interstices du texte, les patrons à découper qui sont généralement présentés dans les pages des revues de couture.

<sup>87</sup> Il en va ainsi du chapitre intitulé, dans l'édition anglaise du livre, « Scraps of romance for appliqué work », où le narrateur n'hésite pas à proposer des fragments de l'histoire de Steffie à l'emporte-pièce, prêts à être découpés dans la page même du livre (des tracés à ciseler, au pointillé, l'indique explicitement) (*Lend me your character* [traduit par C. Hawkesworth, M. H. Heim et D. Searls], Normal [IL], Dalkey Archive Press, p. 84-85).

<sup>88</sup> Image d'Épinal, d'une part, de la rudesse dépravée des Russes, qui était déjà celle véhiculée par les voyageurs européens en quête d'exotisme au siècle des lumières (Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe : The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press, 1994), et, d'autre part, de l'extrême indigence des résidents du bloc de l'Est, dans le contexte de la guerre froide.

a Warm Bun », p. 107-127). Une idée force se dégage alors de cet ensemble de textes d'inspiration postmoderne : celle des jeux de vases communicants entre vie et littérature, rendus d'autant plus complexes que la littérature puise elle-même dans un fond qui est avant tout... littéraire. La prise de position est fondamentale : l'écrivaine se dégage de tout un groupe d'écrivains croates qui prétendent refléter la réalité dans leurs œuvres et parmi lesquels beaucoup vont, par la suite, se radicaliser.

Une telle poussée du conte au cœur de la vie elle-même constitue un topos majeur dans *le Ministère de la douleur*. Tania, à l'image de Steffie Cvek, est un personnage qui se pense et évolue à partir d'un référent qui ressort en premier lieu de l'imaginaire. Sa prétendue « léthargie » d'exilée, sa « métamorphose » non-advenue, par lesquelles elle entend métaphoriser sa sensation de perte découlant de l'effondrement de son pays et d'un départ qui ne l'aura menée nulle part, correspondent à une façon de se lire à travers l'univers féérique. Amsterdam, avec son air de monde miniaturisé, devient ainsi l'occasion de se glisser dans la peau d'Alice de Lewis Carroll : elle non plus ne savait au juste qui elle était, ni où elle se trouvait. Un dialogue s'établit aussi avec *La princesse et le crapaud* des frères Grimm, lorsque l'héroïne s' imagine pouvoir confier à son étudiant Igor la charge de sa délivrance : « Aide-moi, disait chaque battement, si tu me touches, je me changerai en belle fille, mais si tu t'en vas, je resterai banni dans mon obscurité... » (2008, p. 232-233). Le baiser tant attendu aura bel et bien lieu, mais sous la forme d'une mise en scène sadomasochiste. La délivrance, pour sa part, sera un « cri perçant », au plus profond de la déchéance de soi. C'est, semble-t-il, dans ce passage du conte de fée à la pornographie que s'immisce le discours sur la guerre. Il faut dès lors se demander comment et pourquoi s'effectue ce passage du conte pour enfants au conte pour adultes, témoignant d'un écart important depuis la période *Steffie Cvek*. Il s'agit en fait d'un renversement, réalisé sous la forme d'un palindrome (nous reviendrons sur cette figure plus loin) : si la littérature de jeunesse pouvait renvoyer à des choses très adultes, l'intertexte « adulte » convoquera au contraire un univers très infantile.

## **La guerre comme un texte littéraire**

Un événement marquant amènera Ugrešić à rectifier l'image – elle-même très stéréotypée – qu'elle s'était faite de l'écrivain postmoderne, détaché du tumulte du

monde. En 1992, elle rédige un court essai prenant pour cible l'instrumentalisation culturelle opérée par le nouvel État croate, qui entendait fonder de nouvelles valeurs nationales à même de supplanter celles (transnationales) de l'ancienne Yougoslavie. L'article paraîtra d'abord dans le quotidien allemand *Die Zeit* (le 13 octobre 1992), sous le titre de « Zaubere Kroatische Luft », puis, peu après, dans le journal anglais *Independent on Sunday* (le 6 décembre 1992). Évoquant les petites boîtes de conserve vendues en guise de souvenirs dans les kiosques de Zagreb – auxquelles avait été apposé le message équivoque « air croate pur », accompagné des armoiries du pays – Ugrešić y dénonce tout un processus politique pernicieux visant à purifier la Croatie de ses corps étrangers, qui menaceraient l'unité nationale (on pense immédiatement aux Serbes de Croatie, mais tout le passé yougoslave est mis en cause). Rappelant aussi la métaphore du *gingerbread heart* convoquée par Danilo Kiš<sup>89</sup>, elle montre en quoi les actions collectives menées au nom de la nation, sous des dehors très innocents tels que le spectacle folklorique, sont autant de stratégies de séduction visant à faire oublier des réalités jugées dérangeantes, comme la guerre déclenchée en 1991 (rappelons-le, celle-ci découle des impulsions nationales serbes et croates, facilitées par l'utopie folklorique). Ce sont ces stratégies qu'Ugrešić dénonce à travers la tournure ironique de « kitsch nationaliste ». Mais, alors que son essai paraît dans *Die Zeit*, elle ne se doute pas des conséquences implacables qu'il aura sur son avenir. En Croatie, cette nouvelle fait l'effet d'une bombe. Un premier journaliste, associé au parti conservateur (alors au pouvoir) la déclare traître à la nation, dénonciation qui est aussitôt suivie par des attaques de la plume d'écrivains croates renommés (Ugrešić, 2011, sous-chap. « Croatian Fictionary », paragr. 2). À cela, s'ajoutent de nouvelles contingences remettant directement en cause la crédibilité des institutions croates : elles serviront à appuyer la parution d'un article de presse discréditant cinq femmes – dont Ugrešić – qualifiées pour l'occasion de « sorcières croates »<sup>90</sup> et d'ennemis publics. Un tel lynchage médiatique aura les répercussions que l'on peut imaginer : à l'Institut de théorie de la littérature de l'Université de Zagreb, où

---

<sup>89</sup> Susan Sontag, qui a édité un volume contenant les essais et les entretiens de son ami Kiš, a de même souligné, lors d'une réunion du International PEN en 1993, à New York, l'actualité de cette métaphore, développée dans un essai de Kiš contre le nationalisme datant du début des années 80. Voir « The Gingerbread Heart, or Nationalism », dans Danilo Kiš, *Homo Poeticus: Essays and Interviews* (éd. par Susan Sontag), New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995, p. 15-35.

<sup>90</sup> L'article est paru dans l'hebdomadaire croate *Globus*. Ugrešić revient sur ces circonstances dans la section « note en bas de page » de son livre *Il n'y a personne pour vous répondre* (traduit par J. Matillon), Paris, Albin Michel (Grandes traductions), 2010, p. 258-260.



travaillait Ugrešić comme universitaire, ses collègues s'accordent pour lui faire violence, prenant au sérieux les commentaires diffamatoires publiés dans la presse<sup>91</sup>. Elle fait par ailleurs l'objet de menaces anonymes, ses coordonnées personnelles ayant été diffusées par les journaux. Plus tard, elle évoquera aussi l'attitude, à son égard, d'un professeur pourtant renommé, avec qui elle collaborait dans le cadre d'un projet de recherche sur l'avant-garde littéraire russe (Ugrešić, 2011, sous-chap. « Pigeon Chasers »).

Quel est le lien entre ces événements et le roman *Le ministère de la douleur*, au sein duquel les paradigmes du conte, de la littérature, de la fiction occupent une place si prépondérante ? Par ailleurs, pourquoi invoquer la pornographie ? Les conjonctures difficiles vécues en 1992 – et même, avant cela, en 1991, lorsque les bombardements contraignent Ugrešić à se mettre à l'abri<sup>92</sup> – furent, selon sa perception, le produit d'une ironie du sort : tandis qu'elle s'était employée, dans ses premières œuvres, à traquer en toute complaisance la vie des clichés, la voici à son tour, dans son quotidien de femme de lettres, prise à rebours par la fiction, son existence prenant soudainement un caractère pour le moins postmoderne. Les médias, rattachés au parti au pouvoir (en l'occurrence, celui de Franjo Tuđman), ont, semble-t-il, manipulé les consciences avec beaucoup de facilité, créant de nouvelles vérités conformes aux idéologies nationalistes du moment et poussant des citoyens tout à fait ordinaires à s'acharner sur des victimes désignées d'avance. C'est ce qui a conduit la romancière à reconnaître la part primordiale jouée par la « fiction » – c'est-à-dire le *mensonge*, qu'il faut bien distinguer de la « feintise ludique » de Jean-Marie Schaeffer (1999) – comme stratégie guerrière. On imagine avec quelle acuité elle a pu le ressentir, puisqu'elle s'est vue elle-même progressivement retirée de la vie publique, malmenée et marginalisée autant dans son espace privé que professionnel.

---

<sup>91</sup> L'écrivaine relate en détail cette exclusion progressive du milieu universitaire dans *Karaoke culture* (traduit par D. Williams, E. Elias-Bursac et C. Hawkesworth), Rochester (NY), Open Letter, 2011 [EPUB file], sous-chap. « The Dark Corridors of the Arts Faculty ».

<sup>92</sup> À ce sujet, elle témoigne de la grande proximité entre le vécu et la fiction de la guerre : ayant grandi dans un milieu yougoslave au sein duquel la culture américaine et, notamment, le cinéma hollywoodien, occupaient une place prépondérante dans la vie de tous les jours, les frontières entre réalité et « littérature » ont pu sembler bien poreuses lorsque la réalité elle-même devenait extravagante : « [...] in the autumn of 1991, when I first found myself in a bomb shelter, I felt like an extra in a war film. 'What's on television tonight?' my neighbour, a senile eighty-year-old, asked her daughter. The daughter replied: 'A war has started, mother.' 'Absurd, the film has started,' said the old woman, settling herself comfortably in her chair (*The culture of lies : antipolitical essays*, op. cit., p. 5). »

Ce n'est donc pas un pur hasard si elle développe, dans ses essais, la thèse d'une guerre qui se trouve lue, avant tout, comme un texte littéraire :

But if we [...] read the war as a literary text – then one of the predominant stylistic devices is metamorphosis. Roman Jakobson defines the essence of metamorphosis as the realisation of a trope, as the 'projection of a literary device into artistic reality, the transformation of a poetic trope into a poetic fact, a construct, content'. Such a metaphor, comparison, symbol may become in the text the generator of content. Unlike a literary text, in which the original metaphor (the 'heart's flame', for example) develops in the text according to the logic of its component parts as a story (so that we might well expect... firemen), in the *war text* the original metaphor (spoken or written) continues to develop, according to the same logic, in reality (Ugrešić, 1998, p. 57-58).

Plus loin, elle illustre cette « métamorphose » par des exemples concrets révélant les bases symboliques de la terreur, comme la destruction de bâtiments pour leur valeur emblématique ou le fait que des soldats captifs aient pu être contraints d'ingurgiter des croix (celles qu'ils portaient au cou pour leur sens religieux). Plusieurs théoriciens allemands, à l'exemple de Wolfgang Iser, ont déjà analysé cette dimension symbolique de la violence. Pourtant, chez Ugrešić, elle devient le fondement d'une poétique qui, ne cessant de jouer sur le chassé-croisé entre le réel et la littérature, convertit le sérieux du mensonge politique en ironie littéraire.

La romancière opère cette conversion lorsqu'elle confère une nouvelle signification (dans *Le ministère de la douleur*, mais aussi dans ses divers essais) à l'obscénité sexuelle, c'est-à-dire le sadomasochisme, afin de faire coïncider celle-ci avec des réalités sociales clairement définies<sup>93</sup>. Il semble évident que ce contexte, pour le moins original, a pour fonction de rappeler des réalités dérangeantes : l'île de Goli Otok, qui abritait un camp de prisonniers politiques sous le régime dictatorial de Tito, a par exemple servi de site de tournage pour des films pornographiques *gay*<sup>94</sup>. L'épisode du

---

<sup>93</sup> Ce n'est pas seulement le contexte politique, mais l'ensemble du milieu culturel et notamment littéraire croate – un milieu fortement marqué par le sentiment national – qui est lu sous cet angle : « My book was written in the language of a minor literature, in an environment which sees writing as an unnatural activity, and all the literary “-isms” which have wandered into my native literature have come from outside, including postmodernism. The only authentic “-ism” which grows naturally, like a weed, and thanks to which this minor literature still survives, is sadomasochism (*Lend me your character*, *op. cit.*, p. 234). »

<sup>94</sup> Dans un article de la *Neue Zürcher Zeitung*, Ugrešić raconte ainsi comment, alors qu'elle effectuait un pèlerinage à Goli Otok accompagnée par des écrivains et des artistes dont deux d'entre eux avaient

« collage pornographique » découvert par Tania, lorsqu'elle emménage dans l'appartement de Geert et Ana (2008, p. 278), renvoie tacitement à cette anecdote, somme toute assez bénigne en regard de l'instrumentalisation politique de l'horreur par sa transformation en valeur d'exploitation, non seulement du point de vue économique, mais aussi et surtout idéologique. Rappelons également, bien que ce lien n'apparaisse pas explicitement, que la publication du roman en langue croate, en 2004, coïncide avec les révélations de la prison d'Abou Ghraib en Irak, qui donnaient à voir le premier degré de la « pornographie de la guerre » (Baudrillard, 2004). Et que dire des cercles de prostitution qui, en prélevant une part importante de leur cheptel dans le flux incessant des réfugiés, illustrent sous un autre rapport ce « *management* » de la souffrance et de la fragilité humaines (en écho, encore une fois, au personnage de Tania) ? Mais l'allusion obscène invite aussi à considérer la participation collective à la violence, sous la forme d'une mise en scène par laquelle les rôles sont attribués à l'avance et où la violence et, corollairement, la souffrance sont entièrement assumées (Hitzler, 1995). Chacun reconnaît le rôle qu'il doit jouer, contribuant de la sorte à un certain esprit de communauté. Dès lors, il s'agit bien d'une « violence symbolique », qui, sur le plan poétique, se révèle être particulièrement efficace pour traduire la « violence de l'ordre » (Sofsky, 1998, p. 26) pouvant caractériser l'État dans son fonctionnement normal, avec ses rituels d'agression, d'exclusion, d'humiliation ou encore ses procédures de « dépersonnalisation », selon l'expression de Todorov (2010) ; autant de formes de coercition nécessaires à l'affirmation de l'identité nationale. Pourtant, la métaphore pornographique opère un déplacement important : plutôt que les excès du pouvoir, se trouve alors soulignée l'extrême facilité avec laquelle bon nombre de citoyens semblent épouser le nouvel ordre et ses violences indirectes. Le souci du paraître pour mieux se protéger lie d'ailleurs au plus intime chacune des figures d'exilés dans *Le ministère de la douleur*, comme un code tacite que Tania décrypte ponctuellement pour son destinataire implicite. L'oubli étant volontaire, et même souhaité, nous ne sommes plus très éloignés de la feintise ludique

---

été d'anciens détenus du « goulag » yougoslave, ils se retrouvèrent nez à nez avec l'équipe de tournage de l'un de ces films : ils avaient manifestement choisi pour décor principal l'ancien camp de détention. Interrogés sur leur présence au cœur de ces lieux chargés d'une histoire douloureuse, leur réponse aurait eu quelque résonance ironique avec la politique mémorielle menée par l'État lui-même, fondée de la même façon sur un oubli volontaire et convaincu (Dubravka Ugrešić, « Geschichte und Pornographie - ein Feriengruss aus Goli Otok, dem einstigen Gefangenenlager des Tito-Regimes: Die nackte Insel », *Neue Zürcher Zeitung*, 2006 [en ligne]. <http://www.nzz.ch/articleDJEJR-1.48353> [Consulté le 10 octobre 2015]).

définie par Schaeffer. Aussi, l'image de la pornographie consolide-t-elle ce rapport étroit entre guerre et littérature, qui se trouve au centre de la démarche d'écriture d'Ugrešić.

## **Le sac aux rayures rouges blanches et bleues**

Il paraît évident que l'emploi d'une telle métaphore, même dans un cadre fictionnel, constitue un geste profondément subversif : cela implique, après tout, de renverser le portrait usuel de la « Mère Patrie », sensée, au-delà du processus (destructeur) de fabrication des identités, protéger et élever moralement les individus qui la compose, de façon à lui associer les marques péjoratives de la barbarie ; ce que connote bien l'idée de la débauche sexuelle. Or, s'agissant de l'ex-Yougoslavie, faire remonter ce type de sous-entendus n'est certainement pas innocent : la zone géographique correspondant à l'Europe de l'Est actuelle a longtemps été définie comme un espace sauvage, dangereux, arriéré, peuplé de hordes armées descendant en droite ligne des Tartares, Scythes ou autres tribus nomades d'origine orientale. Larry Wolff (1994) montre qu'une telle conception – même si les frontières de cet espace étaient plutôt subjectives – faisait pleinement partie de l'imaginaire de l'homme du XVIII<sup>ème</sup> siècle (qu'il ait ou non effectivement traversé ces régions). À une époque où les voyages dans les contrées reculées de « l'orient de l'Europe »<sup>95</sup> étaient signes de grands périls, cette vision stéréotypée aurait en outre contribué à façonner l'identité européenne, soutenue par l'affirmation d'une civilisation supérieure, en avance sur le reste du monde et ayant la charge de diffuser ses lumières là où elles pouvaient prendre pied (c'était le projet soutenu par Voltaire). Maria Todorova (2009), quant à elle, rappelle à quel point cet imaginaire autour de peuplades d'Europe de l'Est peu civilisées, violentes, immatures et cruelles fut

---

<sup>95</sup> Expression qui dit bien le paradoxe réducteur dans lequel étaient enfermées les diverses populations concernées. Pour de plus amples renseignements sur cette invention européenne qu'est « l'Europe de l'Est », dans ses coïncidences avec un certain orientalisme, on peut également lire le très bon article de Milica Bakić-Hayden, *Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia*, *Slavic Review*, vol. 54, n° 4 (1995), pp. 917-931. Elle montre notamment comment cette vision d'une Europe orientale a ensuite été appliquée à la Yougoslavie, avec les conséquences qu'on imagine : une catégorie de Yougoslaves, résidant dans la zone anciennement contrôlée par la Monarchie des Habsbourg, s'est sentie plus proche de l'Europe occidentale et de ses modèles culturels que d'autres Yougoslaves d'autant plus méprisés que le territoire sur lequel ils étaient arrivés appartenait à l'Empire ottoman, tandis que ces derniers se distinguaient à leur tour des Orientaux « ultimes », jugés plus terribles encore (ce sont ces mêmes stratifications, du plus au moins oriental, qu'Étienne de Montety reprend à son compte dans *La route du salut*).

porté à son plus haut degré à travers la notion de *Balkan*<sup>96</sup> (il suffit, pour cela, d'examiner les non-dits de l'expression journalistique bien connue « la poudrière des Balkans »). Todorova évoque aussi un fait notable : avant l'éclatement de leur nation, les Yougoslaves ne se percevaient pas en tant que Balkans : « Outside of academia, the Yugoslavs had preferred to be seen as a Danubian or Adriatic presence, or even better, in nongeographical terms, as the elite of the nonaligned world (p. 53). » Ce n'est qu'avec la montée des nationalismes, provoquant la déstabilisation de toute la région dans les années 90, que les Yougoslaves auraient commencé à se percevoir comme « Balkans », c'est-à-dire dans l'acception péjorative que ce terme revêt encore aujourd'hui en Occident. Sadomasochisme, douleur, humiliation, infantilisme, endormissement, métamorphose inaccomplie (voir la figure de « l'homme-poisson » [Ugrešić, 2008, p. 187]), kitsch : on voit comment ce pan de l'Histoire de la Yougoslavie (déterminée, dans une large mesure, par le regard de l'Occident sur l'Orient) et, en amont, celui de toute la région des Balkans (intégrant, en plus des nations de l'ancienne Yougoslavie, des pays tels que l'Albanie, la Bulgarie, la Roumanie, une partie de la Turquie<sup>97</sup>) resurgit au cœur du *Ministère de la douleur* à la manière d'un iceberg que l'on aurait fait émerger dans son entièreté. Nécessairement refoulé par les discours nationaux (serbes, croates, bosniaques, etc.), ce contexte historique apparaît très explicitement chez Ugrešić :

Nous sommes des barbares [p. 286 : « des dormants »]. Les gens de notre tribu portent au front la marque invisible des égarements de Christophe Colomb. Nous partons vers l'ouest, et nous arrivons toujours à l'est, et plus nous sommes allés vers l'ouest, plus nous arrivons à l'est, notre tribu est maudite.

Nous nous installons à la périphérie des villes, à seule fin de pouvoir un jour plier nos tentes et partir, de nouveau partir en voyage, plus profond vers

---

<sup>96</sup> Selon Todorova, celle-ci serait entrée dans le lexique des journalistes et des politiciens à la fin de la Première Guerre mondiale, à un moment où la désintégration des empires des Habsbourg et de Romanov en une série de petits États pouvait rappeler ce qui s'était passé précédemment dans le sud-est de l'Europe, lors de la désintégration de l'empire ottoman (*Imagining the Balkans* (nouvelle éd.), Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 33-34).

<sup>97</sup> Pour ce qui est de la Grèce qui, géographiquement, est située en plein cœur de l'espace balkanique, il est fort intéressant d'observer que l'on s'est reposé la question de son appartenance aux Balkans depuis la crise économique et sociale survenue récemment dans ce pays, suite aux plans d'austérité imposés par l'Union européenne et le Fonds Monétaire International. Il n'aurait pas été possible, sinon, d'associer ce pays à cet espace, décrit comme pauvre et peu développé, alors qu'il joue un rôle si important, de part son histoire et l'héritage culturel qu'il a légué, dans la définition de l'identité européenne.

l'ouest, pour revenir plus loin vers l'est (2008, p. 281).

La très mauvaise réception du roman en Croatie (Orthofer, 2006) s'explique en grande partie par ces enjeux très sensibles soulevés par le récit de diverses manières – enjeux profondément antinationalistes, puisqu'ils empêchent toute forme d'adhésion à un héritage culturel qui pourrait être croate, serbe, (yougo)slave, voire balkanique – et auxquels, à l'inverse, un lecteur américain, par exemple, n'est pas habitué et ne va sans doute pas saisir ou, du moins, ne pas en ressortir meurtri.

Le projet de Tania au centre du récit – celui de faire un travail d'inventaire de la vie quotidienne en ex-Yougoslavie en amassant, dans un sac imaginaire (le sac aux rayures rouges blanches et bleues de son étudiante Ana), les pièces d'un « musée » dédié à la « yougonostalgie » – vise justement à contester les orientations nationalistes des États nouvellement formés, dont la rhétorique belliciste, sur fond de folklore national, traduirait en réalité une forme d'oubli : celui du passé commun sous l'égide de Tito, lorsque l'affirmation d'une identité yougoslave, par définition transnationale, renvoyait les particularismes serbe, croate, slovène, etc., à leur impertinence fondamentale (d'où la métaphore filée du tribalisme qui se déploie tout au long du récit). Toutefois, l'enjeu véritable de ce projet n'est pas, comme le note fort à propos Anne Cornelia Kenneweg (2007), de faire revivre ce passé socialiste anéanti, mais plutôt, à travers l'excavation des « débris » d'une époque révolue (ce qui implique de reconsidérer leur valeur présente) et leur constitution en autant de « pièces de musée », d'obliger à interroger les marques laissées par le temps, à l'opposé des entreprises patriotiques pour qui ce passé doit être entièrement effacé de la mémoire collective. Ce « *writing back* » contre les nouveaux États et leur systématisation du mensonge et de l'oubli se trouve d'ailleurs inféré par le mot-valise « yougonostalgie »<sup>98</sup>, repris, non sans ironie, par Tania : était taxé de « yougonostalgique », celui qui refusait le nouveau credo de la terre bénie des ancêtres et qui, de ce fait, courait le risque d'être banni de la communauté. Il n'est pas inutile de rappeler en l'occurrence qu'Ugrešić avait elle-même essuyé une telle insulte quand les journaux l'accusaient de « violer » la Croatie et de prêter main forte aux envahisseurs

---

<sup>98</sup> Plusieurs études ont déjà porté sur la nostalgie du passé yougoslave ou, de façon plus générale, du quotidien dans les pays de l'ex-URSS. Le travail le plus approfondi sur le sujet est l'essai de Svetlana Boym, portant sur des écrivains, des artistes plasticiens ayant vécu sous le régime communiste, mais aussi l'architecture et l'urbanisme : *The future of nostalgia*, New York, Basic Books, 2001.

Serbes (l'affront était grave, puisque tout « yougonostalgique » était susceptible de cacher un traître nuisant à la nation). Quant à lui, le sac imaginaire aux couleurs de la Yougoslavie a été concrétisé sous la forme d'un « lexique de mythologie yougoslave » (le projet *Leksikon YU mitologije* amorcé avec un groupe d'étudiants de l'Université d'Amsterdam<sup>99</sup>), dont l'objectif était de remédier à la politisation culturelle en ex-Yougoslavie et à ses conséquences dramatiques sur la vie des ressortissants de ces nouvelles entités étatiques. C'est que ce sac imaginaire, par-delà la condition d'exilé, touche à la réalité du conflit : en 1991, alors qu'elle gagne pour la première fois un abri anti-bombes, l'écrivaine ne peut emporter qu'un seul sac avec le strict nécessaire, ce contenu essentiel qui sera ensuite réarticulé sous une forme poétique.

Malgré tout, le programme de Tania n'est pas sans conséquences ; et il en va de même du projet romanesque d'Ugrešić tout entier, l'un et l'autre ne cessant de se faire écho par divers jeux spéculaires et par un travail d'interrelations entre autobiographie et fiction. Le fait même de constituer un « musée » de la vie quotidienne en Yougoslavie a quelque chose de saugrenu. En effet, les souvenirs intimes d'objets et d'anecdotes rassemblés par Tania à partir des rédactions des étudiants de son cours de littérature serbo-croate sont à double tranchant : d'une part, derrière son air bon enfant, l'exercice d'anamnèse engage une forme d'« anesthésie » (un oubli qui ne peut guérir le traumatisme causé par le conflit), puisqu'il ne fait ressortir que des « succédanés symboliques » (2008, p. 156) ; d'autre part, ceux qui s'y adonnent courent le risque de rouvrir des blessures mal cicatrisées, révélant alors une horreur jusque-là contenue. La romancière inscrit cette dimension critique à même le récit : les dissertations d'étudiants reproduites dans le texte narratif (p. 84-102) – de Nevena à d'Uros – sont présentées selon un decrescendo qui débouche sur un sentiment de profonde hypocrisie, clairement exprimé par Uros : « La Yougoslavie avait été un pays horrible. Ils mentaient tous, comme ceux d'aujourd'hui. La seule différence, c'est que d'un seul mensonge ils en ont fait cinq (p. 102). » Ce sentiment n'est pas sans rapport avec ce qu'Ugrešić pense du projet yougoslave :

---

<sup>99</sup> En lien avec ce projet, un site Web a été lancé à l'adresse URL suivante : <http://www.leksikon-yu-mitologije.net>. Le site (en croate) n'est plus actif depuis plusieurs années, mais plusieurs pages ont été archivées dans la bibliothèque numérique d'Internet Archive.org. On y trouvera notamment une introduction au projet et ses perspectives.

[...] socialist kitsch declared its ideology: brotherhood and unity, internationalism, social equality, progress and the like. The fundamental ideas of nationalist kitsch are: national sovereignty and privilege for the individual on the basis of acceptable blood group. Socialist kitsch has a futuristic projection, and therefore a strong Utopian dimension. Nationalist kitsch draws its content from passionate submersion in 'the essence of the national being' and is therefore turned towards the past, deprived of any Utopian dimension. The key symbols of socialist kitsch are connected with work, progress, equality (railways, roads, factories, sculptures of peasants and workers with their arms round each other and such like). The key symbols of nationalist kitsch are connected with national identity (knights, coats of arms, Catholic and Orthodox crosses, sculptures of historical heroes, and so on). Both kinds of kitsch employ an identical strategy of seduction (1998, p. 52).

Par effet de boucle, la même impression de mensonge vient connoter l'entreprise thérapeutique de Tania qui, en essayant de reconstituer une communauté à part d'exilés, de « convalescents » (2008, p. 81), a aussi suivi une démarche utopique. En effet, le « musée virtuel » n'a été rien de plus qu'un « terrain miné », débouchant sur un suicide et la dissolution finale de tout le groupe d'étudiants : « Tout était à la fois insupportable et faux (p. 118). » En faisant ainsi surgir le passé yougoslave, de même que les traumatismes qu'il a engendrés, à travers l'échec de l'œuvre au présent, Ugrešić témoigne d'une hantise qui touche son projet d'écriture : celle de voir apparaître, à travers son propre langage, un système d'idéaux semblable à celui qui avait conduit à la guerre et auquel elle ne peut plus croire. La logique circulaire du récit, ses multiples jeux de miroirs, constituent alors une échappatoire face à l'emprise des illusions. Théoricien de la communication, Daniel Bounoux exprime assez bien la cohérence qui se joue ici : « Le fil de notre recherche sera donc la critique du fil, ou des relations trop linéaires (modèle de la chaîne ou des séquences causales sans feedback), en quelques domaines où il est devenu clair que cette linéarité fonctionne comme une fiction, ou une dangereuse commodité (1989, p. 11). » Comme nous allons le voir dans la section suivante, cette « linéarité » dangereuse touche, chez Ugrešić, au paradoxe de la mémoire et de l'oubli.

## Résonances avec la littérature d'après 1945

Le personnage de Tania n'est pas sans résonance avec la figure de Jean-Baptiste Clamence dans *La chute* de Camus (2006). Rappelons-en brièvement l'histoire. Le récit se dévide autour d'un motif central : l'oubli, et la faute qui en découle. Clamence, avocat



de renom, dédié à la défense des « nobles causes » et convaincu de son irréprochabilité morale, découvre après coup – à la suite d’un événement au cours duquel il n’aura pas su agir quand il aurait dû le faire – qu’il a omis un point essentiel s’agissant du sens à donner à son existence : le fait que seul l’égoïsme soit au fondement de chacune de ses preuves de vertu. *La chute* devient ainsi le récit d’une désillusion. Se faisant alors « juge-pénitent », Clamence se retire en Hollande – terre plate faite d’équivoques, comme chez Ugrešić – et décide d’instruire son propre procès, dénonçant l’hypocrisie de son attitude tout au long de sa carrière. Pourtant – nouvelle illusion – il se cache à lui-même l’enjeu véritable de ce procès personnel : se poser en juge suprême du genre humain et, se faisant ainsi dieu, tenter une ultime échappatoire face à sa déchéance certaine. Tania, de la même manière que le protagoniste de Camus, se pose comme un être complexe (une sorte de Janus) pris dans les rets d’un oubli coupable (non sans rapport avec l’instrumentalisation de l’Histoire à l’échelle politique) auquel elle tente par tous les moyens d’échapper sans jamais y parvenir complètement. Ainsi, aux éclats de rire qui poursuivent Clamence répondent, dans *Le ministère de la douleur*, deux grands leitmotifs : la « claque invisible sur la joue » et le « regard oblique ». Le « je-Tania » raconte ainsi comment, « guidée par une main étrangère » (figurativité de l’oubli), elle s’est un jour rendue à l’Oosterpark d’Amsterdam, s’est assise au bar d’un « certain petit café bosniaque », puis, entourée d’un groupe d’hommes tous originaires des Balkans, a commandé *leur* café (« notre », dans le texte), ressentant alors soudainement les effets d’une « claque invisible » sur son visage (2008, p. 245). Cette claque équivaut au rappel d’une humiliation. Tout au long du récit, elle fonctionne d’ailleurs comme une prolepse à la « claque formidable » que lui assènera Igor, après l’avoir totalement avilie en la menottant dans son minuscule appartement (p. 256). Signalant le retour à la mémoire (il s’agit toujours d’une mémoire douloureuse, à l’image de l’échec des multiples tentatives d’unification des peuples yougoslaves), et cela en rappelant la nature profondément « pornographique » de cet oubli (forme de violence à laquelle on se plie avec complaisance), elle forme un couple opposé avec la métaphore de la métamorphose inaccomplie, elle-même en étroite corrélation avec l’isotopie aquatique autour du « poisson-homme » :

Nous sommes tous là, à nous traîner dans une sorte de demi-sommeil, engourdis comme des poissons. Et c'est seulement là, au fond, qu'il arrive que nous nous écorchions les uns les autres avec nos écailles, que, passant les uns à côté des autres, nous nous effleurions de nos queues, qu'au passage nous

arrachions sa tristesse à la peau d'un autre poisson, que pour un instant nous pressions nos branchies contre d'autres branchies (p. 258).

On ne saurait, par conséquent, réduire *Le ministère de la douleur* à une dénonciation des nationalismes yougoslaves, ainsi que de l'idéologie communiste qui les a précédés : Ugrešić refuse de telles simplifications et se tourne davantage vers les origines sociales et symboliques des conflits ayant divisé la nation, mais tout en prenant soin de ne pas s'exclure de la société en question (la dimension ouvertement autobiographique du roman ne cesse d'ailleurs de rappeler ce lien). Ne pas s'illusionner sur le rôle qui a pu être le sien en regard de ce qui s'est produit au début des années 90 : voilà, en une phrase, ce qui se cache peut-être derrière toute cette poétique de l'humiliation, de la douleur et de son « ministère » (le titre du livre jouant sur le double sens d'une terreur collective, institutionnalisée, et d'une nécessaire catharsis par la restitution artistique des oublis sur lesquels elle s'appuie).

Afin de mieux saisir ce qu'implique un tel « oubli coupable », il s'avère pertinent de se tourner vers une autre écrivaine croato-yougoslave, contemporaine d'Ugrešić : Slavenka Drakulić (l'une des « sorcières » pointée du doigt par les médias nationaux), qui a beaucoup écrit sur les problèmes découlant de l'après-communisme. Dans *Café Europa : life after communism* (2007), Drakulić s'interroge sur cette génération d'anciens Yougoslaves – dont elle fait partie – nés après la Seconde Guerre mondiale (soit au moment où la Yougoslavie devient une république fédérale socialiste). La qualifiant de génération « cynique et apolitique », elle se demande si cette attitude, autant envers la politique que la vie en général, ne traduirait pas, au fond, un certain escapisme :

I think that the majority of my generation truly believed in oblivion and obedience in exchange for what they thought was a good life [under communism]. Yes, it was opportunism. [...] Infantilised, pampered and bribed, we did not believe in the possibility of a different future. We could not imagine a future outside the communist context that sheltered our childish dreams, in the same way as a child is not able to conceive of life outside his own playground. The price of this was high, and I think we are paying it now (chap. « My Father's Guilt », paragr. 32).

Selon elle, l'échec des citoyens d'Europe de l'Est à devenir maîtres de leur avenir empêcherait l'avènement de vraies démocraties. Ceux-là, notamment, traiteraient l'Histoire comme une « machine à laver » par laquelle toute culpabilité face au passé se

retrouve entièrement dissoute. Sur le plan politique, elle observe ainsi comment le gouvernement de Croatie a complètement effacé le passé communiste, tout en renouant avec la période d'indépendance croate entre 1941 et 1945, soit la période fasciste (sous la fêrule d'Ante Pavelić et ses Oustachis)<sup>100</sup>. On comprend mieux à présent tout l'enjeu de cette mise en discours des objets de la vie quotidienne chez Ugrešić, avec ses clins d'œil aux artistes alternatifs russes comme le peintre Ilia Kabakov : il s'agit de réaliser sur le plan poétique ce qui n'a pu être accompli à l'échelle politique. En se confrontant à ses vieux démons d'hier (passés communiste et fasciste), tout en convoquant, dans le même mouvement, les tentatives pour se défaire de cette mémoire jugée honteuse (puériles mises en scènes nationales ; kitsch folklorique), la romancière souhaite, indirectement, neutraliser cette réitération perpétuelle du désastre. Raison pour laquelle il s'avère absolument capital qu'échoue le projet de Tania avec son groupe d'étudiants : sa défaite doit servir à témoigner de toutes celles qui ont précédé la sienne. On songe bien-sûr à l'Ange de l'Histoire de Walter Benjamin, fixant de ses yeux des événements qui s'amoncellent en un écroulement ininterrompu ; ce motif de la répétition se retrouve également dans *\*La culture des mensonges*, sous la forme d'une réécriture de la légende de Simonide de Céos et de son Art de la mémoire<sup>101</sup>. Ce qui se trouve visé, en l'occurrence, est bien l'inscription du roman dans le champ bien connu de la « littérature de la Catastrophe », initiée par les écrivains de la Shoah, endossant certains de ses postulats, tel que la mise en suspens de l'esthétique, jugé impropre à témoigner de certaines réalités sans les trahir.

---

<sup>100</sup> Voici, par exemple, comment elle décrit l'attitude du gouvernement envers l'Holocauste : « For there is more to this purge [Tito's name on a square] than the blowing up, destroying or tucking away of communist and anti-fascist monuments; more than the removal of memorial plaques from buildings and walls. There is also the visible, although not official, celebration of 10 April, the day of the birth of the fascist state, the naming of streets and schools after Mile Budak, who indeed was a writer, but also a minister of culture and education in Pavelić's government who personally signed racist anti-Jewish laws. There is the naming of Croatian army brigades after Ustashe war criminals, and graffiti in Split that says: 'Death to the Jews', which has been there for a year now. There is the flood of history books telling the 'truth' about the heroic role of Ante Pavelić, and the naming of the new currency: now it is called the *kuna*, just as it was in the days of the fascist state. The list is endless (*Café Europa: life after communism*, London, Abacus, [Kindle file], chap. « My Father's Guilt », paragr. 16). »

<sup>101</sup> Nous renvoyons ici à l'analyse de Petar Ramadanovic, « The Order of Memory: Versions of the Simonides Legend », dans *Forgetting futures : on memory, trauma, and identity*, Lanham (Md), Lexington Books, 2001, pp. 67-77.

Au-delà des divers échos à l'avant-garde russe du début de l'ère soviétique, en particulier au mouvement OBERIOU (« Association pour un art réel ») dont Ugrešić convoque la démarche artistique si singulière, jouant sur le retournement inattendu des objets et des notions (comme on l'a vu précédemment), afin de jeter un regard très ironique sur les événements politiques qui l'ont conduite à suivre la route de l'exil, on remarque donc à quel point *Le ministère de la douleur* manifeste des préoccupations qui étaient déjà celles de la littérature engagée au sortir de la seconde guerre mondiale. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1985), Sartre affirmait que « tout ouvrage littéraire est un appel. Écrire, c'est faire appel au lecteur, pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que [l'écrivain a] entrepris par le moyen du langage » (p. 53). Or, en donnant à voir sous un angle insolite des objets tirés de leur contexte, « muséifiés »<sup>102</sup> ou rendus sous forme de clichés scolaires (les copies des étudiants de Tania renvoient également à une certaine pratique de la dissertation écrite en Yougoslavie), Ugrešić cherche sans nul doute à provoquer le même type d'arrachement chez le lecteur. Leur présence, bien qu'elle ait un entour irrationnel, est sensée favoriser le jugement. Ainsi, qu'est-ce que nous disent ces « objets »<sup>103</sup> du temps présent, eux qui forcent à établir des liens entre les époques et les bouleversements qui les jalonnent, à la façon de témoins immuables ? Quel genre d'oubli rendent-ils palpable ? N'acquièrent-ils pas par là une valeur épistémologique ? Pour Ugrešić, l'interrogation n'est pas seulement historique, elle est d'abord autobiographique. L'auteure rappellera ainsi que sa plus tendre enfance fut marquée par la relative absence des objets de consommation courante, situation qui découlait de la guerre de 1945 : « C'étaient les années de disette. On achetait tout contre des tickets. Dans les magasins, on ne trouvait d'autre étoffe que de la cotonnade. Il n'y avait rien. *Rien !* (2004, p. 99) ». Que ce soit dans leur portée autobiographique, « archéologique » (celle de la vie soviétique), « postmoderne » (détournements des symboles dans le cadre du conflit croate), ces objets expriment donc à chaque fois la trace d'une blessure, d'une humiliation que la romancière voudrait transcender par l'art afin de permettre une *catharsis* ou une « convalescence ».

---

<sup>102</sup> Il ne faut pas oublier qu'ils étaient déjà au centre du projet romanesque du *Musée des redditions sans conditions* (Dubravka Ugrešić, *Le musée des redditions sans condition : roman* [traduit par M. Robin], Paris, Fayard [Littérature étrangère], 2004).

<sup>103</sup> « Objets » au sens large, car même la langue serbo-croate est ainsi objectivée.

Malgré tout, il faut se demander si, en définitive, l'entreprise d'Ugrešić ne se retourne pas contre elle. En effet, le concept de « muséification » dont elle se sert pour circonscrire le problème yougoslave fait écho – consciemment ou non – à la violence du regard des Occidentaux des XIX<sup>ème</sup> et début XX<sup>ème</sup> siècle sur les Balkans ; un regard qui pourtant prétend à l'objectivité, dans un contexte de recherches anthropologiques influencées par le romantisme et l'évolutionnisme. Todorova (2009) rappelle ainsi que la fascination pour le folklore et le langage, considérés comme les composants fondamentaux de l'identité des peuples, faisait que l'on cherchait à faire coïncider les Balkans avec un « *Volkgeist* » spécifique, leur refusant par là une histoire politique européenne. Cet héritage historiographique serait d'ailleurs si prégnant, malgré l'échec du modèle évolutionniste, qu'encore aujourd'hui les Balkans apparaîtraient, au détour de certains propos érudits, comme le « *Volksmuseum* d'Europe » (p. 129). Sous cet angle, il faut donc mesurer toute l'ambiguïté des options choisies par Ugrešić, qui tiennent, elles aussi, d'une forme d'oubli : à l'aide de schèmes empruntés à un interdiscours précisément folklorique (le regard dix-neuviémiste sur les Slaves du Sud), elle déconstruit les « folklores » (avec une connotation d'autant plus dépréciative qu'ils renvoient cette fois à une réalité dépassée) socialiste, nationaliste, et même pseudo-fasciste. Cette dépolitisation du politique par le retour sur la tradition s'opère, par exemple, dans la fameuse « litanie balkanique » de Tania qui boucle le récit (2008, p. 321-322). Au-delà de la figure de Baba-Yaga qui transparaît dans les deux dernières pages, il s'agit bien d'établir le pittoresque et, dès lors, l'origine culturelle d'événements violents (dont elle a été partie prenante) qui n'ont *a priori* rien de culturel. Les propos diffamatoires diffusés sur le compte d'Ugrešić par des journalistes croates<sup>104</sup> acquièrent ainsi une « nouvelle pertinence » (Ricœur, 1997, p. 191-200) dans le rapprochement qui s'effectue avec la longue liste d'invectives slaves à la fin du *Ministère de la douleur* : ne seraient-ils pas l'indice d'un fond yougoslave foncièrement « sadomasochiste »<sup>105</sup> ? Une telle

<sup>104</sup> Un court extrait de cette liste d'insultes est proposé par l'auteure elle-même, en guise de pointe, dans son recueil d'essais *Karaoke Culture* (*Karaoke culture*, *op. cit.*, sous-chap. « Croatian Fictionary », paragr. 8).

<sup>105</sup> L'idée d'une « culture sadomasochiste » propre à la Yougoslavie est bien une conception d'Ugrešić. Elle y fait allusion à de nombreuses reprises, entre autres à travers les débats qui se jouent sur la langue serbo-croate et ses relations avec le mal : « – Putain de... excusez, *camarade*. Une langue dans laquelle on dit "mon enfant dort comme un égorgé"... Dans toutes les autres langues du monde, les enfants "dorment comme des anges"... / – C'est bien pour ça que la guerre a éclaté... / – Qu'est-ce que tu

transposition du politique au culturel, puis, plus péjorativement, au « tribal », n'est pas évidente en soi. Son efficacité est pourtant redoutable, puisqu'elle permet de révéler, par son côté burlesque, le caractère infantile des actions publiques ayant conduit à l'éviction de l'écrivaine de la collectivité nationale (étant suspectée de pactiser avec l'ennemi)<sup>106</sup>. Mais elle devient aussi plus problématique si l'on considère ce « nous » inclusif, ce « *les nôtres* », collectif et anonyme, qui revient de manière insistante pour désigner, non pas les « Yougo », mais bien ceux qui n'ont pas d'identité. Voici comment Tania évoque sa première rencontre avec les étudiants de sa classe de littérature serbo-croate :

[...] j'ai aussitôt reconnu en certains d'entre eux *les nôtres*. Ils allaient et venaient, arborant une claque invisible sur le visage. Ils affichaient un regard particulier, en biais, le regard d'un lièvre, et une tension spécifique parcourait leur corps, cette raideur propre à l'animal qui flaire autour de lui pour deviner par où viendra le danger. *Les nôtres* étaient trahis par la mélancolie nerveuse de leur visage, ce regard un peu assombri, l'ombre de l'absence, cette échine courbée au-dedans d'eux-mêmes, à peine visible. « Les nôtres déambulent dans la ville comme dans la jungle, tous sont prêts à bondir », disait Selim. Mais nous aussi, nous étions des *nôtres* (2008, p. 27).

Bien entendu, le recours au possessif de la première personne du pluriel est en partie ironique, car le « nous » est aussi celui de l'idéologie collectiviste avec, pour corollaire, l'absence d'initiative personnelle. Drakulić rappelle ainsi que : « The consequences of using the first-person singular were often unpleasant. You stuck out; you risked being labelled an 'anarchic element' (not even a person), perhaps even a dissident (2007, chap. « Introduction: First-Person Singular », paragr. 4). »

## « je voudrais être un rossignol »

Le chapitre « La petite pastille rouge » de *Ceci n'est pas un livre* (2005b, p. 125-131) relate une anecdote qui aidera à mieux comprendre comment l'auteure infléchit le sens des événements en ex-Yougoslavie en établissant un rapport entre le contexte politique du conflit et des réalités culturelles qui ne sauraient aller de soi. Le récit évoque

---

veux dire ? / – Celui dont l'enfant dort comme un égorgé sort un couteau quand tu parles de rasoir ! (2008, p. 114) »

<sup>106</sup> À travers la métaphore de la tribu, Ugrešić établira ainsi l'équation pénis = chose patriotique (*Karaoke culture*, op. cit., sous-chap. « Penis-Snatching », paragr. 1).

une visite à la bibliothèque de la section de slavistique d'une université européenne. Étonné par la présence d'une pastille rouge sur la tranche de certains ouvrages de littérature serbe ou croate qui ne sont pourtant ni anciens, ni très reconnus, le visiteur découvre qu'il s'agit en fait de titres régulièrement volés par certains usagers de la bibliothèque. Visiblement, ces derniers les convoitent pour en faire leur héritage culturel. Dès lors, la « pastille rouge » devient le seul prix que peuvent briguer ces représentants de petites littératures locales. À travers cette posture narquoise, notre visiteur-flâneur entend bien montrer que c'est au nom de la culture que la guerre a été faite. Il rappelle que, tandis que la langue devient la substance de l'identité nationale, les écrivains nationaux ont vu leur cote augmenter du simple fait que la communauté littéraire à laquelle ils appartiennent s'est réduite avec l'effondrement de la Yougoslavie et l'apparition de nouvelles entités nationales. « L'histoire et la culture sont les banques les plus sûres pour le blanchiment des consciences », comme l'affirme Ugrešić dans *Il n'y a personne pour vous répondre* (2010), rappelant par là qui avait intérêt à défendre le « berceau de [sa] civilisation ».

Quel rapport peut-on dès lors établir avec le sac imaginaire de Tania et son « musée virtuel » ? Ce n'est sans doute pas un hasard si celle-ci impose à ses « convalescents » une dissertation au lieu de s'en tenir au programme académique officiel, plus sérieux, comme le lui reprocheront Ines et son mari Cees (qui dirige le département de slavistique), après l'avoir entretenue de plaintes d'étudiants à propos du contenu de son cours. Cette pratique d'écriture, on l'a vu, renvoie à un contexte de parole spécifiquement yougoslave (propre au sociolecte scolaire qu'a connu Ugrešić dans sa jeunesse communiste) ; elle lui permet d'articuler une composante majeure de son esthétique littéraire – le travail d'amateur – par laquelle elle va objectiver les données d'un champ culturel yougoslave qui, selon elle, serait étroitement lié aux dérèglements politiques en Croatie (entre autres) :

Cette rédaction libre nous obligeait bizarrement à recourir à des clichés rigides : récit à la première personne du singulier et introduction stéréotypée. En effet, la rédaction libre, pour des raisons inconnues, commençait très souvent par l'évocation de la pluie (*Assise près de la fenêtre que viennent frapper les premières gouttes de la pluie d'automne*) et se terminait par un véritable déluge. La pluie d'automne était très cotée. Les mots *bruine* et *crachin* produisaient un effet des plus artistiques. Par l'emploi de phrases

elliptiques, il fallait suggérer le rythme du cœur et, bien sûr, le bruit de la pluie tambourinant sur la vitre. Tout cela réuni vous garantissait d'obtenir le résultat souhaité, la bonne note convoitée (Ugrešić, 2004, p. 55-56).

À travers l'exercice puéril ordonné par Tania à ses « élèves » (un rapport mère/enfant s'établit d'emblée entre eux), c'est bien cet amateurisme pédant, à caractère pédagogique, qui est remis en question. Participant de la dialectique entre « un lénifiant, un bien heureux *delete* » (2008, p. 183) et la mémoire de l'humiliation, il n'est pas sans faire écho au système culturel ayant dominé toute l'Union soviétique, qui encourageait, sur le plan des arts, la même irresponsabilité que Todorov décrit dans *Le siècle des totalitarismes* : l'individu laisse à l'autorité étatique le soin d'arbitrer les problèmes qui le dépassent (principe de la pensée instrumentale). Le suicide d'Uros (Ugrešić, 2008, p. 161-167) force d'ailleurs à réévaluer, rétrospectivement, la portée véritable de l'exercice et ses enjeux (« trouver un territoire qui appartiendrait à tous pareillement, et qui serait le moins douloureux possible »). Tania non plus n'échappe pas au processus de violence qu'elle engendre sous ses dehors de thérapeute (p. 75). Endossant l'étiquette de « *camarade* » que ses étudiants lui collent, elle attribuera ainsi de mauvais résultats à Igor, qui n'a pas bien joué l'exercice en proposant un conte d'Ivana Brlić-Mažuranić dont l'interprétation proposée ruine complètement son projet thérapeutique – et, par bouclage réflexif, l'entreprise romanesque du *Ministère de la douleur* elle-même (qui, à travers le dispositif fictionnel en place, simule ce retour sain et sauf sur une mémoire douloureuse<sup>107</sup>). On le voit bien, au fur et à mesure que le récit progresse, le lecteur est entraîné dans un abyme qui l'oblige à reconsidérer jusqu'à la valeur de l'objet culturel qu'il a sous les yeux : le livre en soi. Qu'est-il vraiment, au fond, sachant que le geste artistique le plus décisif se traduit par un viol, celui d'Igor, qui vient donner une forme très concrète au fondement

---

<sup>107</sup> Pour bien s'en rendre compte, rien ne vaut mieux que l'exorde du roman qui, comme on le sait, a habituellement une valeur programmatique. En l'occurrence, il s'agit d'un poème de Marina Tsvetaïeva (traduit par Ève Malleret), une poétesse russe du XX<sup>ème</sup> siècle qui a connu la terreur stalinienne et s'est suicidée à l'âge de 48 ans (comme l'avait fait, avant elle, Ivana Brlić-Mažuranić). Au fil des strophes, apparaissent des motifs similaires au récit qui va suivre – l'exil à l'étranger et les turpitudes qu'il impose : mélancolie, misère sociale et affective, avilissement – accompagnés d'une tonalité de plus en plus dépressive (« Tout m'est égal [...] »). Pourtant, la chute du poème opère un décrochement ; elle fonctionne comme un *pharmakos*. La figure du sorbier, arbre de vie, vient ainsi conjurer le mauvais sort : « Mais si sur le chemin buissonne / Un arbre et si c'est – un sorbier... » (2008, p. 10). Même sans accès au texte original russe, on devine qu'un parallèle s'établit entre l'arbre « buissonnant » et le langage poétique (dont le sens se déploie selon le même processus et qui a pour support la matière organique du livre). L'écriture est clairement une manière de conjurer le suicide, « d'administrer » la douleur provoquée par le souvenir de la guerre et l'exil.



utopique qui anime Tania et, par résonance, tout édifice (supra)national ? C'est pour révéler son caractère potentiellement destructeur que la scène (p. 249-266) hésite entre le passage à l'acte proprement dit et l'installation artistique (à l'image de celles de Kabakov) – le « tableau » orchestré par Igor ne visant finalement qu'une chose : l'arrachement de Tania à elle-même par le « cri », spectatrice de son propre désarroi qu'elle prétendait dominer : « Aucune personne normale ne sort intacte de la guerre. Et vous, vous étiez là, blanche et entière, comme une tasse de porcelaine (p. 266). »

Le récit, globalement, mine chacune des options stylistiques prises, chacune des propositions assertées – et jusque dans leurs soubassements implicites – comme s'il fallait, au fond, se prémunir contre un langage et un art perçus comme dangereux, meurtriers, ne serait-ce que parce qu'ils se rapportent à une culture elle-même fortement compromise. Comment, sans cela, expliquer la violence des métaphores employées par la romancière, toutes empruntées au registre de l'avilissement ? Celles-ci ont au moins le privilège de révéler (autrement dit, d'anticiper et, par là, d'affaiblir) cette « violence culturelle » (Galtung), insidieuse et donc cachée dont se gonfle, à un autre niveau, le récit<sup>108</sup>. Comment, par ailleurs, justifier le poids esthétique conféré par Ugrešić à l'insulte la plus abrupte, dont Igor est clairement le pourvoyeur ? En effet, ce langage cru, vif comme la « claque formidable sur la joue », entend bien déconstruire une autre réalité culturelle, plus conforme, mais aussi d'une brutalité plus diffuse, jouant sur des apparences trompeuses (ainsi, sous des dehors suaves, Ines se fond entièrement dans un parler zagrebois qui se saisit de son entourage à grand renfort de diminutifs). Un tel rapport au langage littéraire n'est pas sans évoquer la façon dont Roland Barthes lit Sade dans *Le plaisir du texte* (1973) ou, plus récemment (plus directement politique aussi), l'esthétique d'un Ahmadou Kourouma, qui voudrait provoquer les mêmes éraflures sur une langue portant en son sein l'héritage colonial<sup>109</sup>. Mais ce qui est visé par le travail de sape, c'est aussi tout le champ culturel yougoslave et, au-delà, le marché mondialisé des échanges culturels (nous y reviendrons). Il faut alors montrer en quoi ce champ est animé

<sup>108</sup> Non sans ironie, la traduction française de Janine Matillon n'échappe pas à cette violence structurelle, supprimant un certain pourcentage des signes diacritiques propres aux langues slaves (*Tanja Lukić* est ainsi orthographié *Tania Lucic*).

<sup>109</sup> Plus en amont, Bakhtine, dans sa *Poétique de Dostoïevski* (*La poétique de Dostoïevski* [traduit par I. Kolitcheff], Paris, Seuil [Points], 1998), avait souligné ce rôle de renversement (d'où son concept de « carnavalisation ») que pouvait jouer le langage trivial chez l'écrivain russe. Le procédé est donc bien connu.

par le même assainissement du passé, aux vertus aseptiques, qui subjugué Tania dans sa réalité néerlandaise aquatique, et par la même sauvagerie discrète qui affleure dans les répliques d'Ines Kadic (Ugrešić, 2008, p. 200-203). À ce sujet, la scène du *Conte sanglant* (p. 115-119), récit par Uros peu avant son suicide, montre bien comment l'auteure appréhende le fonctionnement de cette institution culturelle. Le poème *Conte sanglant* de Desanka Maksimović, comme l'explique Tania (en commentatrice, elle relaie ici le jugement du lecteur), se rapporte à un fait historique avéré : la fusillade d'une classe à Kragujevac par les Allemands. Toutefois, à force d'être rabâché, participant d'une certaine *illusio* (au sens de Bourdieu) éducative, le poème « est devenu une parodie de lui-même » (p. 117). Il a cessé de référer à l'horreur totalitaire du début des années 1940 à un tel degré que, plus tard, la poétesse elle-même, pouvait « branlant du chef comme un chien mécanique, [écouter] un discours de guerre de Slobodan Milošević. » Et Tania de conclure :

Le chemin suivi par cet innocent poème avait pour point de départ un événement historique, la mort authentique de quelques enfants pendant la guerre. L'événement était entré dans un poème, et le poème dans un livre scolaire. Une cinquantaine d'années plus tard, cette poétique protestation contre la guerre s'est transformée en son contraire. Le sourire adressé par la poétesse au chef de la nation était un soutien symbolique à la guerre et à tout ce qu'elle apportait. Aujourd'hui, dans une taverne d'Amsterdam, les mêmes vers coulaient de la bouche d'un jeune déserteur [Uros] comme une affreuse salive. Tout était à la fois insupportable et faux (p. 117-118).

On voit donc comment Ugrešić, en historicisant la réception critique d'un poème à l'instant même où elle le fait entrer dans l'imaginaire d'une fiction, non sans créer par là quelque résonance avec la guerre (à la fin de sa prestation orale, Uros abat violemment sa main sur un verre et finit ensanglanté), déduit par extrapolation le fonctionnement pervers de ce marché – policé – des biens symboliques : dans ces « petits pays » comme la Croatie, l'écrivain est condamné à être un représentant de son pays et, du coup, de l'idéologie en place, s'il ne veut pas se retrouver sur le chemin de l'exil (Ugrešić, 2011). Elle réaffirme par là la relation étroite ayant toujours existé entre littérature et idéologie ; ce lien qu'elle niait dans ses premiers textes, où elle défendait l'autonomie littéraire au travers d'une narration postmoderne. La littérature locale devient pour elle un haut lieu de compromission avec le pouvoir national et d'adhésion à ses valeurs dévoyées. L'écrivain local est, par-dessus tout, celui qui, pour survivre, aura besoin de l'appui de

l'autorité politique et qui sait qu'il pourra désormais progresser sur un terrain où sa place et ses faiblesses ne seront plus nécessairement remises en question : « The homeland was a goldmine—and those who understood the metaphor literally rolled in it. On the back of a verse written to the glory of the homeland, people became ambassadors overnight; on the back of public declarations about the glory of the homeland, others became government ministers (2011, chap. « No Country For Old Women », paragr. 6). »

Toute cette dialectique entre le local et le global, entre un texte national et une écriture en quelque sorte affranchie du sol, de même que la question des rapports étroits entre le monde des lettres et celui des institutions politiques, corollairement, celle de la responsabilité des intellectuels dans la guerre, ne sont pas sans rapport avec l'évolution du projet national yougoslave, depuis la genèse de l'idée même d'une nation regroupant les Slaves du Sud, dans le courant du XIX<sup>ème</sup> siècle, jusqu'au démantèlement de la Yougoslavie dans les années 1990. Andrew Baruch Wachtel, dans *Making a Nation, Breaking a Nation* (1998), défend justement la thèse selon laquelle la faillite de la Yougoslavie, sur le plan politique, serait due en grande partie à l'échec de l'établissement d'une culture proprement yougoslave. Suivant Wachtel, dès le début de la Yougoslavie, dans ce qui n'était encore que le « Royaume des Serbes, Croates et Slovènes », s'est posée la question du modèle à suivre pour créer une nation yougoslave. On a d'abord tenté de réaliser une culture synthétique basée sur des éléments pris dans les trois cultures existantes de manière à obtenir un prototype yougoslave idéal, mais sans succès : il ne semblait pas y avoir d'issue possible à ce concept à deux faces de nation yougoslave et sa culture (triple, à la base). Dans un contexte racial, il a même été suggéré de choisir comme modèle l'une des cultures déjà présentes, c'est-à-dire la plus évoluée. La langue serbo-croate, elle aussi, tenait de cette conception romantique d'une identité nationale faisant la synthèse d'une réalité socio-culturelle multiple et divisée, mais perçue comme étant par essence unique : en même temps que l'on essayait de développer une littérature commune, des efforts furent entrepris pour unifier des dialectes qui cohabitaient ; la question du langage était d'ailleurs primordiale pour prétendre à une littérature « yougoslave ». Toutefois, Wachtel montre que la production d'un canon littéraire yougoslave à travers une langue unifiée n'était pas sans poser de sérieux problèmes. Notamment, l'une des œuvres poétiques les plus canonisées, *La Couronne de la Montagne* (*Gorski vijenac*) de Petar Petrović-Njegoš, était dédiée aux « cendres des pères

de Serbie » et, évoquant la lutte entre chrétiens et musulmans, impliquait un message d'intolérance envers les Slaves musulmans, qui, dans la nouvelle nation yougoslave, représentaient plus de dix pour cent de la population totale. Une fois Tito et sa suite arrivés au pouvoir, le modèle unitariste, jugé défaillant, fut abandonné, sans pour autant parvenir à résoudre le dilemme qui s'était posé dès les origines de la Yougoslavie. En effet, le modèle supranational mis en place par les communistes reposait sur cette dualité d'un État unique réunissant des cultures nationales bien distinctes. De nombreuses concessions devaient être faites. Si l'unité du serbo-croate, qui n'était pas parlée dans toute la Yougoslavie, fut réaffirmée, celui-ci était surtout une langue véhiculaire. Les canons littéraires, quant à eux, furent réinterprétés en fonction du nouveau dogme communautariste en faisant quelque peu oublier les points de frictions qui pouvaient ressortir d'une lecture plus attentive des textes. Un tel oubli, sous-jacent au modèle socialiste, tandis que les citoyens étaient davantage perçus comme les membres d'une nation donnée (parmi les six républiques et deux provinces autonomes que comptait cette deuxième Yougoslavie) que comme des individus indépendants, qui expliquerait la rapide réapparition des clivages nationaux sur les plans politiques et culturels, à peine trente ans après la création du système fédéral yougoslave.

L'enjeu de ce long paragraphe sur Wachtel n'est pas de se lancer dans de la politique culturelle, mais de montrer pourquoi il est si fondamental pour Ugrešić de réaffirmer, sous une forme romanesque, ces rapports inéluctables entre la littérature (par ailleurs, la langue) et l'idéologie, alors même que, comme on l'a vu, l'écrivaine voudrait placer la littérature aussi loin que possible de la sphère politique. Si elle n'évoque jamais – ou de façon très latérale – cette Croatie qu'elle qualifie de « dictature postmoderne » dans *\*La culture des mensonges* (1998, p. 101), elle ne cesse pourtant de témoigner de l'échec du projet yougoslave en réalisant elle-même cet effort d'objectivation de l'écriture littéraire, dans ses compromissions avec une réalité sociale bien plus terre à terre. C'est que, pour elle, la guerre en ex-Yougoslavie est avant tout le fait d'intellectuels (dont elle sait qu'elle fait partie) qui n'ont peut-être pas su reconnaître le potentiel destructeur, en bien comme en mal, de l'outil langagier qui est le leur. La guerre est donc d'abord une guerre par les mots :

Mes élèves savaient très bien qu'il ne s'agissait pas d'une simple métaphore, que derrière *nos* langues se tenaient effectivement des armées. En *nos* langues, on égorgeait, on humiliait, on tuait, on violait et on expulsait. C'étaient des langues qui étaient entrées en guerre parce qu'elles se considéraient comme incompatibles, peut-être justement parce qu'elles étaient indissociables (2008, p. 55).

Il ne s'agit pas seulement de rappeler les liens intrinsèques entre langage et violence, mais de rappeler cette réalité à double face de la langue serbo-croate – à la fois une et divisée – et les conséquences que cela entraîne sur l'interprétation des textes écrits dans cette langue ; le sien justement. En effet, s'il y a une chose qu'Ugrešić voudrait éviter, c'est que son roman soit lu comme un texte croate, dans lequel elle aurait eu à prendre parti sur la guerre en Croatie : « Même en Europe occidentale, on tolère mal ceux qui n'éprouvent qu'indifférence envers la nation (2005, p. 183). »

Voilà donc un étrange paradoxe. Notre analyse, jusqu'ici, n'a certainement pas échappé à la propension à lire *Le ministère de la douleur* comme un livre écrit par une « Croate », du moins par une Yougoslave ayant évolué au sein d'une entité géographique et sociale qui, deux ans après la chute du mur de Berlin, a bel et bien pris le nom de Croatie. Par ailleurs, n'est-ce pas aller un peu vite en besogne de prétendre, comme nous venons de le faire à l'instant, que l'enjeu de son récit romanesque est de témoigner de l'échec du projet yougoslave ? Pourtant, nous l'avons bien vu, le récit, dans les moindres détails de sa construction, recèle des implications liées aux dérives politiques en (ex)-Yougoslavie. La classe de Tania est d'ailleurs, en quelque sorte, une métonymie de cette nation yougoslave avortée et ensanglantée : contrainte, à la suite du rappel à l'ordre d'Ines et Cees, de suivre un programme strict proposant un tour d'horizon des « littératures slovène, croate, bosniaque, serbe et macédonienne » (2008, p. 210), Tania rappelle bien la mauvaise posture des écrivains et intellectuels croates amenés, pour se maintenir, à devenir les émissaires du nouveau « folklore » national (endossant aussi, du coup, ses revers : l'épuration ethnique et la guerre) : « J'avais appris à découvrir mes étudiants, les familles littéraires dont ils étaient issus, leurs ancêtres. Les textes que j'avais sélectionnés constituaient une sorte d'anthologie des archétypes littéraires (p. 214). » Le paradoxe que nous venons de soulever peut toutefois s'expliquer en termes de « posture d'auteur » (Meizoz, 2007) : en reconnaissant dans les conflits d'ex-Yougoslavie les mêmes symptômes que Wachtel, c'est-à-dire le bilan négatif d'une culture yougoslave qui a

échoué à se défaire des fractures identitaires qui la parcouraient, Ugrešić se positionne comme un écrivain global, donc a-national. Face à des littératures locales qu'elle déprécie complètement – contraintes à n'être que le pâle reflet de la guerre, à ne refléter que d'humiliants rapports de force qui empêchent l'éclosion véritablement artistique – l'écrivaine cesse tout simplement de se concevoir comme une représentante de la littérature croate ou même serbo-croate. Convaincue d'avoir été victime d'un « dysfonctionnement de l'identité nationale », qu'elle s'explique de différentes manières<sup>110</sup>, refusant par ailleurs de pratiquer la littérature comme s'il s'agissait d'un « espace géopolitique », elle s'efforcera de se défaire, non sans rage, de la place qu'on lui assigne en tant que produit du milieu :

Il y a dix ans, j'avais un passeport souple, avec une couverture rouge, un passeport yougoslave. J'étais un écrivain yougoslave. Puis la guerre est venue, et les Croates, sans me demander mon avis, m'ont fourré dans les mains un passeport bleu, un passeport croate. Les autorités croates attendaient de leurs concitoyens une transformation à grande vitesse, comme si un passeport était une potion magique. Comme l'opération s'était révélée difficile dans mon cas, ils m'ont exclue de leurs rangs, littéraires et autres. Avec mon passeport croate, j'ai quitté ma patrie détruite, et je suis partie dans le monde. Et dans le monde, ils m'ont identifiée comme écrivain croate dans une joyeuse ambiance d'eurosong. Je suis devenue la représentante d'un milieu qui ne voulait plus de moi. Moi non plus, je n'en voulais plus, je ne crois pas à l'amour à sens unique. Cependant, je n'ai pas pu me débarrasser des étiquettes (2010, p. 220-221).

À l'abri de ce refus d'être perçu comme écrivain national, ayant pour charge d'écrire sur « sa » guerre (cf. *supra*, notre note 6), elle va progressivement – et c'est déjà le cas avec le *Ministère de la douleur* – se défaire de la mémoire croato-yougoslave proprement dite. C'est bien cette évolution que plusieurs critiques ont repéré au cours de ces dernières années, soulignant la dimension transnationale des romans d'Ugrešić (Kovačević, 2013 ; Williams, 2010, 2013 ; Young 2010, 2013). *\*Baba Yaga a pondu un œuf* (2009) se lit ainsi comme un roman sur la vieillesse, le passage inexorable du temps, en contrepoint d'une humanité qui court après la gloire et le succès : le contexte historique de la guerre, qui aurait pu donner du reflet à la perspective envisagée ici, a pratiquement disparu. Pour

---

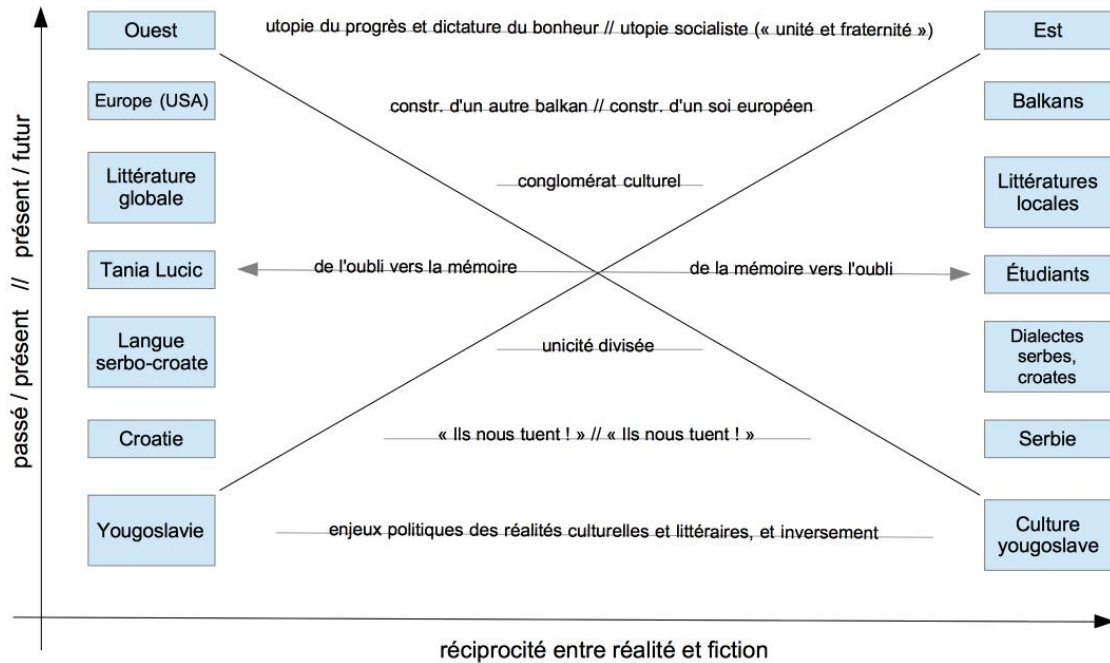
<sup>110</sup> L'une des raisons alléguées est l'origine bulgare de sa mère, qui fut aussi la raison de son exclusion sociale en Yougoslavie, et cela dès son plus jeune âge. Très tôt, elle découvrait donc que le fait d'appartenir à une patrie pouvait constituer un vrai problème en soi.

revenir au texte de Camus, il y a, dans ce questionnement « apaisé », une équivoque qui fait immédiatement penser à la figure de Clamence : c'est bien l'oubli qui revient en force, malgré tout le programme qui se profilait derrière la notion de muséification, ou encore la poétique de la douleur, même si, il est vrai, les grands schèmes délimités par la lecture de la guerre « comme un texte littéraire » seront repris sur le plan transnational. En ramenant le conflit yougoslave à une scène culturelle où le stéréotype est pris pour une réalité, il était d'autant plus facile, par la suite, de se défaire de la mémoire de la guerre et de témoigner de la vie des stéréotypes en d'autres lieux, moins douloureux.

## **Lilith en Occident**

Qu'est-ce qui, au fond, autorise Ugrešić à amalgamer, comme elle le fait, la réalité politique du conflit avec le monde artistique et littéraire, qui fonctionnent selon d'autres codes ? Il y a bien un point que nous avons délaissé jusqu'à présent : la possibilité que le « texte » du conflit ait pu préexister à la réalité même de l'événement, à la façon d'une prémonition. C'est du moins ce qui ressort d'une confrontation avec l'imaginaire de la poétesse Dubravka Oraić Tolić (citée dans Ugrešić, 1998, p. 20-33) qui, dans un poème intitulé « Palindrome Apocalypse » et rédigé pour la première fois en 1981, annonçait qu'une bombe tomberait en 1991 sur la ville de Zagreb (l'année 1991 avait été choisie parce qu'elle formait un palindrome : figure signifiant qu'on peut lire le propos de gauche à droite comme de droite à gauche). Ce caractère réversible de l'événement et de sa représentation, associé à la figure mythique de Lilith (qui témoigne du pouvoir mortifère de la fiction), est à l'origine d'un double rapport d'indissociabilité – entre, d'une part, fiction et réalité (c'est l'idée du « conflit postmoderne ») et, d'autre part, entre les temporalités du passé, du présent et du futur – qui règle, en fait, l'ensemble du récit dans *Le ministère de la douleur*. Voici un schéma qui donne une idée de cette double articulation :

Figure 3: double rapport d'indissociabilité dans *Le ministère de la douleur*



À travers l'établissement de ces rapports, il s'agit au fond de traquer la silhouette fugace de Lilith. Une coïncidence entre le passé yougoslave et le présent de l'exil aux Pays-Bas s'était faite avec Tania et son groupe d'étudiants, mais ce *hic et nunc* de l'exil sert également de courroie de transmission entre le passé et le futur, eux aussi interchangeables, du fait que la même réversibilité entre réalité et fiction, qui unissait les « kitsch » (ou les pornographies) socialiste et nationaliste, se trouve reconduite dans le futur. Or, la fiction, qui ressort de l'oubli, appartient bien au monde de Lilith : une fois la bride lâchée, elle devient rapidement un mirage empoisonné. L'apologie du progrès, la valorisation de la réussite professionnelle, de l'épanouissement de soi – constituant la trace, en leurs diverses manifestations, d'une « archéologie » de l'Occident en ce début du XXI<sup>ème</sup> siècle – auraient exactement le même fondement stéréotypé et infantile que l'utopie socialiste qui s'est effondrée avec le mur de Berlin. Le suicide même devient une question de *management* :

Même mort, il [Uros] voulait se présenter sous son meilleur jour : mis à part de petites taches de sang et d'urine, tout était propre. Près de lui se trouvaient sept valises en carton pour enfants, de petites valises (des jouets !) comme on peut en acheter chez Blokker. Dans chacune d'elles le même contenu : une



brosse à dents neuve, un petit bloc de correspondance vierge, un crayon soigneusement taillé, et une kippa, cette petite calotte comme en portent les juifs (2008, 164-165)<sup>111</sup>.

L'homme à « son meilleur » : cet aphorisme, que l'on retrouve aujourd'hui sur les devantures des boutiques de mode, devient le signe avant-coureur d'un nouveau théâtre du monde où les réalités les plus pénibles entrent dans un cadre de bonne gouvernance, oublieux de ce qu'elles présument plus concrètement. Il suffit, après tout, d'y mettre les formes et d'y investir les moyens nécessaires. Voilà tout l'optimisme de *Candide* en l'occurrence exprimé : « tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles ». On voit ainsi comment, à travers l'allusion à Blokker, à Madurodam et ses maisons en miniature (Ugrešić, 2008, p. 303-305), au « Ministère » où sont employés Igor, Nevena et Selim, aux vitrines avec leurs « poupées vivantes » du Quartier Rouge (p. 101), toute la poétique des objets, ce musée de la vie quotidienne sous le communisme, ressurgit comme une lame de fond : « je me suis dit que la clé du malentendu se cachait peut-être dans ce “leuk” fréquemment répété. “Leuk”, c'était “mimi”, une sorte d'antiseptique, de produit désinfectant qui nettoyait tous les débris, qui conciliait tout, qui mettait tout sur le même plan et rendait tout admissible (p. 106-107). »

Jusqu'à présent, nous sommes partis de l'hypothèse que le *Ministère de la douleur* était, pour l'essentiel, un texte sur la guerre, du moins que celle-ci constituait un point de départ, que la réflexion sur l'Europe occidentale qui la succédait était, en fin de compte, ramené à elle. Nous avons ensuite analysé les rapports d'implication qui s'établissaient, chez l'auteure, entre les événements survenus en Croatie et un fond avant tout littéraire. L'anecdote des petites boîtes d'air croate (une allusion au plan de purification de la Croatie lancé par *Tuđjman*) et le rôle joué par les journalistes nationaux dans l'élaboration d'une figure d'ennemi public, en s'appuyant sur une tradition reconnue par tous,

---

<sup>111</sup> Afin de mieux comprendre ce qui se joue dans ce passage, voir l'essai d'Ugrešić touchant à ses séjours nord-américains, peu avant son exil définitif : *Have a nice day: from the Balkan war to the American dream* (traduit par Hawkesworth), New York, Viking, 1994. Comparant l'utopie américaine à son passé yougoslave, elle évoque notamment la présence insolite des « organizers » : ces objets de rangements à usages variés, manuels d'instructions, services de mentorat (*coaching*), codifications multiples établissant les convenances, les réactions attendues (par exemple, à travers les programmes télévisés), qui envahissent le quotidien et qui participeraient du mythe américain du bonheur et du progrès – d'un « bonheur » qui ne résulte plus d'un choix personnel, mais d'une contrainte imposée, comme il l'avait été sous le communisme.

renforçait cette idée selon laquelle la guerre se nourrit de la fiction. Pourtant, le fait que, pour Ugrešić, le texte sur le conflit ait pu être antérieur à celui-ci, dans sa réalisation, oblige quelque peu à rectifier notre angle d'approche : le conflit n'apparaît finalement que comme l'irruption transitoire d'un fond fictionnel, qui se révèle dans tous les aspects de l'existence, et au caractère destructeur lorsqu'il est mal maîtrisé. La guerre se trouve, dès lors, subordonnée au « texte », aux productions signifiantes qui ne cessent de s'immiscer dans le vécu sans que l'on ne puisse vraiment distinguer ni le vrai du faux, ni le mensonge pur de la feintise ludique. Et si l'on considère la place accordée à la guerre en tant que telle dans le roman d'Ugrešić, il faut se rendre à l'évidence qu'elle s'avère minime. Il n'y a aucune mention du champ de bataille, en dehors de cet ersatz de bataille qu'est l'arène des langues et des littératures locales ; le thème de l'exil est bien davantage au cœur du propos, offrant d'autres possibilités d'expression par la mise en rapport entre un présent incertain et le passé d'un « futur non advenu »<sup>112</sup>. La montée des nationalismes, qui fut le détonateur de diverses purges qui ont culminé en Croatie, en Serbie, en Bosnie-Herzégovine et au Kosovo, ne subsiste plus, dans le roman, que comme la trace d'une honte ou d'une impuissance, qui culmine dans cette scène où Tania, au plus profond de sa vulnérabilité, se remémore comment, petite fille punie par l'institutrice, elle ne put réprimer l'envie d'uriner en classe : « [c]ette image agrandie brillait maintenant devant mes yeux, au ralenti. Je ne voyais pas plus qu'autrefois le petit corps caché par le tableau, mais seulement le jet qui frappait le sol et éclatait en mille gouttelettes dorées (Ugrešić, 2008, p. 267-268) » ; honte qui dépasse le souvenir personnel et s'étend à ce « *les nôtres* » pour qui, comme dans la leçon tirée du conte d'Ivana Brlić-Mažuranić, l'exil est une défaite. En misant sur de tels éléments en apparence anodins, qui, au lieu de montrer la dimension historique et politique des massacres, découvre un univers plus intime, le discours sur la guerre tend à s'estomper au profit d'un enjeu plus fondamental : l'incapacité des individus à maîtriser l'univers des signes, à discerner un tant soi peu le vrai du faux, répandant alors sur le sol ce qui ressemblerait davantage à « mille

---

<sup>112</sup> Nous renvoyons ici à la définition de la notion de *nostalgie* proposée par Svetlana Boym : « Nostalgia (from *nostos*—return home, and *algia*—longing) is a longing for home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one's own fantasy. Nostalgic love can only survive in a long-distance relationship. A cinematic image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two images—of home and abroad, past and present, dream and everyday life. The moment we try to force it into a single image, it breaks the frame or burns the surface (2001, p. xiii-xiv). »

gouttelettes » de sang. Toutefois, tout en établissant une continuité avec le quotidien en Occident, Ugrešić suggère que cette inaptitude révèle quelque chose d'irréparable : la fiction (tout comme le savoir organisé), après tout, s'apparente à un doux cocon, elle n'engage à rien, elle permet d'éviter toute salissure, toute culpabilité excessive. Il est donc préférable de se plier à ses règles, même si, pour cela, une certaine irresponsabilité est de mise :

**Question:** *What was the name of the country in the South of Europe that fell apart in 1991? a) Yugoslavia; b) Yugoslavia; c) Slovenia.* **Question:** *What was the name of the inhabitants of the country that fell apart in 1991? a) Yugoslavs; b) Mungoslavs; c) Slavoyugs.* **Question:** *Where do these people, who's country has disappeared, live now? a) They are no longer alive; b) They are barely alive; c) They have moved in another country.* **Question:** *What should people who have moved to another country do? a) They should integrate; b) They should disintegrate; c) They should move to yet another country* (p. 306).

On le voit, le récit bascule de la chronique d'un exil en Europe occidentale (le système de questions-réponses est inspiré d'un jeu didactique proposé aux visiteurs de la Maison d'Anne-Frank à Amsterdam) à l'utopie d'un monde parfait, réglé comme une horloge, ausculté par l'œil attentif d'un Micromégas des temps modernes, produisant alors cet effet de « mécanique plaqué sur du vivant » décrit par Henri Bergson dans *Le rire* (2004), mais qui prend, dans les dernières lignes de cet extrait, le ton caustique de l'humour noir. La réflexion philosophique prend le dessus sur la description de l'espace urbain et de ces lieux publics où la foule vient s'agglutiner : il s'agit de s'interroger sur le devenir d'une société contemporaine valorisant la spontanéité, l'innocence, donnant l'essor à l'irresponsabilité, et qui a perdu le sens d'une certaine « culture de la résistance » (l'expression est d'Ugrešić), sous-jacente à la pratique de l'ironie et du double sens. D'après l'écrivaine qui, dans ses essais, aborde cette problématique en profondeur, ce dynamisme culturel serait au fondement de l'art soviétique (avec ses phénomènes de culture alternative, de dissidence, et une riche tradition artistique autour de l'exil), tandis que la tradition populaire qui se développe aujourd'hui, sous des dehors de mondialisation culturelle, n'aurait pas su recréer un tel esprit de liberté contestataire.

## Conclusion

Si l'on considère que *Le ministère de la douleur* est un roman sur la chute de la Yougoslavie, il faut se rendre à l'évidence qu'Ugrešić a, somme toute, peu d'intérêt pour les acteurs mêmes des conflits déclenchés dans les années 90. À aucun moment, on ne trouvera, dans le récit, une scène décrivant la manière dont la guerre fut vécue par les combattants eux-mêmes, ni ses différentes répercussions sur la population locale. On chercherait en vain une allusion explicite aux exactions commises à l'encontre des populations minoritaires, que ce soit en Croatie ou en Serbie. La posture adoptée, résolument anationale, empêche toute mise en perspective de ce qui se rapporte à l'espace même du conflit, avec ses acteurs et ses victimes, ce qui peut donner l'impression que l'écrivaine ressent peu de compassion pour ceux qu'elle désigne péjorativement par le possessif « les nôtres ». On l'a vu, à travers un style violent et provocateur, faisant surtout appel au grotesque et à l'injure, à des métaphores dépréciatives que l'on ne retrouverait pas sous la plume de Velibor Čolić (malgré la dureté de ton qui est la sienne dans la représentation de la guerre de Bosnie-Herzégovine<sup>113</sup>), le parti pris d'Ugrešić se révèle en dernier ressort d'un tout autre ordre : il s'agit de dresser le portrait général d'une société – voire d'une humanité – empêtrée dans le mal, avec, sans doute, l'espoir que ce regard désenchanté puisse donner lieu à une prise de conscience de l'aberration de la guerre. L'écrivaine renoue par là avec un contexte intellectuel qui fut celui du lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Les échos sont multiples : nous avons évoqué Camus, mais il y a bien-sûr aussi Ionesco, dont les rhinocéros et leur « rhinocérisme », qui s'emparent des habitants d'une paisible bourgade, rappellent étrangement les « poissons-hommes » du *Ministère de la douleur* s'effleurant de leur queue sans même se remarquer les uns les autres. Il faut également évoquer l'écrivain roumain Emil Cioran, dont la vision apocalyptique, marquée par la désillusion et le scepticisme, soutenait une entreprise similaire fondée sur la quête d'une lucidité salutaire. Malgré tout, l'œuvre d'Ugrešić n'échappe pas à un certain paradoxe : alors qu'à un premier niveau l'attention se

---

<sup>113</sup> Velibor Čolić, auteur de *Les Bosniaques : hommes, villes, barbelés* (Paris/Strasbourg, Galilée/Carrefour des littératures, 1993) et *Archanges : (roman a capella)* (Larbey, Gaïa, 2008), évoque la violence du conflit bosniaque en effectuant un important travail de mise à distance des faits, relatés de façon très directe, ce qui donne l'impression d'une grande froideur dans le traitement des événements.

concentre sur la nécessité de lutter contre le fatalisme de l'oubli (les crimes du passé se perpétuent à nouveau dans le présent, parce que la gestion de ce passé est restée confuse), sur un autre plan, le récit romanesque tend à se défaire du contexte des conflits d'ex-Yougoslavie, comme si ceux-ci ne constituaient plus qu'une plaie honteuse dont on ne saurait se débarrasser, mais que l'on évite pourtant. L'épilogue du roman reflète d'ailleurs cette ambivalence : comment interpréter l'union finale de Tania avec Igor ? D'un côté, la scène érotique (Ugrešić, 2008, p. 319), par les motifs convoqués, fait remonter, dans l'esprit du lecteur, ce climax qu'est l'épisode du viol (p. 249-266) et donc, par ricochet, la façon ignominieuse dont le passé yougoslave a été traité. De l'autre, il apparaît que cette union retrouvée n'est possible que dans l'oubli de cet avilissement sexuel antérieur : Igor aura échappé à la convocation de la police, malgré la dénonciation de Tania<sup>114</sup>, et, pire encore, celle-ci, bien qu'elle ait été victime d'une agression, entreprend de raconter ses retrouvailles avec Igor dans un registre tout à fait naïf, qui ne sera perturbé que par une « *agitation* » intermittente : « Tournée vers le mur invisible, je me tape rythmiquement la tête contre le vent et je parle. Je ne crois pas en Dieu, je ne connais aucune prière (p. 320). » Cette candeur un peu obscène, qu'on devine aux pages 318 à 319, fait penser au *soap opera* américain – cette même culture infantilisante dans laquelle la mère de Tania, restée à Zagreb, s'était enfermée pour se protéger de la réalité du conflit (p. 149). Pourquoi Ugrešić dénoue-t-elle son récit sur des bords aussi flous ? Sans chercher à assimiler l'auteure et son personnage, il faut se rendre à l'évidence que, dans ses publications subséquentes, elle a préféré s'attaquer à des sujets moins sensibles, qui ne relèvent plus vraiment des événements de la guerre.

---

<sup>114</sup> Le thème de l'impunité, développé ici comme dans d'autres passages mettant en scène le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie (TPIY), est manifestement lié à un contexte d'après-guerre tendu, peu propice au rétablissement de la paix pour les victimes. Ainsi, l'ex-général croate Ante Gotovina, reconnu coupable de crimes contre l'humanité en 2011, fut acquitté l'année suivante par le TPIY à La Haye, décision qui fut accueillie très chaleureusement partout en Croatie, où l'ex-général était considéré, par beaucoup, comme un héros de l'indépendance.

## Chapitre 4

### (Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*)

#### Introduction

Revêtu d'un chapeau de magicien décoré d'étoiles jaunes et bleues (les couleurs de la Bosnie-Herzégovine) et de deux fusées en papier, Aleksandar Krsmanović peut imaginer les derniers instants de celui qui l'a investi, au matin même de sa mort, de pouvoirs surnaturels : « Grand-père Slavko est mort en 9 secondes 86, son cœur a couru au coude à coude avec Carl Lewis – le cœur s'est arrêté pendant que Carl fonçait comme un fou. Grand-père cherchait à reprendre son souffle, Carl levait les bras en l'air, avant de se jeter sur les épaules un drapeau américain (Stanišić, 2008, p. 15)<sup>115</sup>. » Jean Starobinski, dans l'ouverture de « Jalons pour une histoire du concept d'imagination » (1970), souligne cette faculté ambiguë qu'a l'imaginaire de permettre d'« étendre notre domination pratique du réel », tout en rompant, par la même occasion, les attaches avec celui-ci (cf. sa fonction « de l'irréel »). En ouvrant son récit sur la délégation de pouvoir par un Donateur enjoignant, à travers cet acte, d'« imagine[r] un monde plus beau » (2008, p. 14), Saša Stanišić entend bien poser les conditions d'une rupture avec un réel jugé peu enviable – l'écrivain, encore enfant, avait en effet dû fuir Višegrad, tandis que la ville était assiégée par les Serbes de Bosnie<sup>116</sup> ; sans être ouvertement autobiographique, son

---

<sup>115</sup> Pour cette étude du roman *Le soldat et le gramophone* de Saša Stanišić, nous nous sommes surtout fié à la version française de Françoise Toraille (Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone : roman* (traduit par Toraille), Paris, Stock, 2008). Toutefois, il arrivera que nous fassions appel à la version originale (Saša Stanišić, *Wie der Soldat das Grammofon repariert : Roman*, München, Luchterhand, 2006), parce que celle-ci engage une forme de prose poétique qui n'a pas pu être restituée à travers la traduction française.

<sup>116</sup> Entre avril et juin 1992, les forces serbes ont massacré entre 1000 et 3000 Bosniaques de Višegrad, dans le cadre de la politique de purification ethnique amorcée en Bosnie-Herzégovine, au printemps 1992, afin de créer un territoire serbe continu reliant la Serbie aux territoires serbes de Croatie et de Bosnie-Herzégovine. Malgré l'ampleur des atrocités commises (le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie a condamné plusieurs commandants serbes pour leurs crimes de guerre perpétrés

roman retravaille ce vécu traumatique. Chez lui, la dimension poétique du langage, sa capacité à construire des univers fictifs fortement idéologiques et idéalisés, est plus directement assumée que chez Hatzfeld, Montety et Ugrešić. L'exemple que nous citons plus haut le montre assez bien : la transfiguration de la mort du grand-père d'Aleksandar en une course de 100 mètres permet d'anticiper un espace idéal rendant possible l'impossible : en faisant comme si l'agonie combattait pour le palmarès olympique, la perspective de l'infarctus s'estompe au profit de celle d'un cœur qui devient alors le plus performant du monde. La mort elle-même se fait, par là, ce qu'elle ne saurait être : une victoire de la vie repoussant les limites connues. Plus proche du sujet qui nous occupe, on se souvient peut-être comment Guillaume Apollinaire avait utilisé de la même façon les ressources de la poésie pour créer un univers imaginaire où la guerre se métamorphosait en un hymne à la vie et à ses plaisirs :

Si je mourais là-bas sur le front de l'armée  
 Tu pleurerais un jour ô Lou ma bien-aimée  
 Et puis mon souvenir s'éteindrait comme meurt  
 Un obus éclatant sur le front de l'armée  
 Un bel obus semblable aux mimosas en fleur (2006, p. 45)<sup>117</sup>

Recréant la vision d'un enfant sur le conflit bosniaque, Stanišić fait surgir un paradoxe montrant, une fois de plus, l'équilibre incertain qui se joue entre rhétorique et posture testimoniale. D'une part, l'imaginaire de l'enfant maintient l'illusion d'un point de vue à l'écart – donc plus authentique – sur les faits relatés. L'esprit encore malléable de l'enfant ne serait pas perverti par les principes moraux, souvent assujettis aux intérêts propres, et les vues politiques caractérisant le monde adulte. Son langage, de même,

---

dans la région), la population de Višegrad, aujourd'hui essentiellement serbe, tend à se défaire de ce passé pesant malgré les protestations toujours vives des survivants. Si la Drina revêt une telle importance chez Stanišić, ce n'est pas uniquement pour faire un clin d'œil à l'écrivain célèbre Ivo Andrić : de nombreux Bosniaques furent égorgés sur le célèbre pont ottoman qui surplombe le fleuve, avant d'y être jetés. En 2010, de nouveaux corps furent d'ailleurs exhumés du réservoir du lac de Perućac (construit pour endiguer les eaux du fleuve). Des centaines de femmes musulmanes furent aussi détenues et violées dans l'hôtel Vilina Vlas, événements auxquels Stanišić fait aussi allusion, même si c'est par un biais très indirect, comme nous le verrons.

<sup>117</sup> On voit dans cette strophe comment, en rendant possible l'inconcevable *je suis mort*, Apollinaire fait surgir une scène improbable où, même pour le « je-soldat », les obus deviennent des fleurs, selon une conception très militariste qui coïncide mal avec l'expérience du front qu'en a le poilu. La transposition du « je » (se projetant en disparu) au « tu-bien-aimée », puis le passage, chez ce « tu » hypothétique, du temps des larmes à l'effacement du souvenir, rend ainsi possible l'apparition d'un registre métaphorique faisant de l'obus qui éclate un « bel obus » (avec, bien-sûr, une connotation sexuelle).

n'aurait pas toute la pesanteur rationnelle et idéologique qui s'attache aux rapports de connivence entre gens plus aguerris. Enfin, le caractère non fiable de sa parole inciterait le lecteur à prendre du recul sur le dit pour envisager le non-dit, assimilé de fait à un *dire plus* (plus profond, véridique). Il ne faut donc pas s'étonner si *Le soldat et le gramophone* a pu être lu comme « l'un des documents les plus exacts sur le récent embrasement des Balkans » (Lebrun, 2008), bien qu'il ne s'agisse nullement d'un « document » (au sens que l'historien donnerait à ce terme) sur le conflit et que ce dernier, en tant que tel, n'intéresse pas le romancier au premier chef. On ne compte plus, d'ailleurs, les « narrateurs-enfant » (ainsi que leurs homologues : le fou, l'animal pensant, le condamné à mort ou le fantôme, quand ce n'est pas une combinaison de ces figures) devenus les porte-paroles d'une humanité au bord du gouffre. D'autre part, l'allusion à l'enfance sert aussi d'ancrage à un imaginaire idyllique, protégé de la réalité plus terne des adultes, où dominant des valeurs telles que l'innocence, la pureté, l'esprit de renouveau ou encore l'émerveillement propre au genre fantastique. Avec le personnage d'Aleksandar, Stanišić renvoie en effet à une conception de l'enfance qui s'est imposée progressivement, en Occident, au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle (passant ainsi de l'image de l'enfant utile, comme force de travail, à l'enfant précieux<sup>118</sup>), à travers la littérature : il suffit pour s'en rendre compte de se souvenir du succès qu'a eu la figure de Peter Pan et sa petite île de *Neverland*. Cependant, il ne s'agit pas de l'enfance coloniale dépeinte par Ferdinand Oyono dans *Une vie de boy*, ni de celle qui se dresse comme une allégorie des guerres civiles consécutives aux indépendances africaines<sup>119</sup>. En d'autres mots, Aleksandar, lié par une simple « promesse d'histoires », sert davantage à construire une utopie qu'à favoriser une approche heuristique du conflit. Stanišić semble bien davantage préoccupé par la refondation, en faisant appel à l'imagination, d'un chez soi néantisé, qu'il ne cherche à témoigner de l'effondrement de la Yougoslavie (la position du jeune Aleksandar pourrait d'ailleurs se comparer à celle du « Marqueur de paroles » chez

---

<sup>118</sup> La jaquette de l'édition allemande du livre, avec ses motifs floraux de tapisserie et ses dorures, joue, sans surprise, sur cette connotation précieuse et mignarde faisant de l'enfance un moment de vie privilégié.

<sup>119</sup> Les textes les plus connus sont *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma (la parole de Birahima, aussi représentée, est, par la violence qu'elle dégage, tout à l'opposé du ton d'Aleksandar), *Johnny chien méchant* d'Emmanuel Dongala, *Sozaboy : a novel in rotten English* de Ken Saro-Wiwa, *Transit* d'Abdourahman Waberi.



Patrick Chamoiseau<sup>120</sup>). Il faut dès lors se demander comment le point de vue sur cette enfance heureuse d'avant le temps des massacres amène le romancier à recomposer entièrement l'espace de la guerre afin de proposer une image, non pas de ce qu'elle est pour de vrai, mais de ce qu'elle aurait dû être. Voilà où se situe le paradoxe : comment faire en sorte que le discours sur la guerre puisse faire pressentir la paix elle-même ? Mais une telle perspective implique aussi une part non négligeable d'oublis ou de raccourcis : ce sont eux qu'il faudrait d'abord interroger afin de comprendre le projet qui sous-tend le roman de Stanišić et le rôle qu'une guerre chimérique y est amenée à jouer.

## Réinventer le territoire de l'enfance

Lorsque Saša Stanišić écrit *Le soldat et le gramophone* (*Wie der Soldat das Grammofon repariert*), premier succès par lequel il fera son entrée dans le champ littéraire allemand contemporain, l'écrivain a quitté la Bosnie-Herzégovine depuis plus d'une dizaine d'années déjà et s'est installé, après plusieurs changements de résidence, à Heidelberg. Il fait partie d'une génération de jeunes écrivains originaires d'Europe de l'Est, qui ont émigré à l'Ouest peu après la chute du mur de Berlin en 1989, alors qu'ils étaient généralement encore enfants et accompagnés de leurs parents, à l'exemple de l'écrivaine hongroise Lédá Forgo et du Tchèque Michael Stavaric (Ackermann, 2008). Stanišić est alors âgé de 14 ans lorsqu'il débarque pour la première fois en Allemagne, ayant fui sa ville natale de Višegrad au tout début du conflit (il n'aura en fin de compte subi le siège que pendant quelques jours) et séjourné temporairement en Serbie, Croatie et Hongrie. On le voit bien, le point de vue pseudo-infantile adopté dans son roman pour raconter l'effondrement de la Yougoslavie découle d'abord d'une expérience propre, avant de devenir l'enjeu principal d'une stratégie esthétique – et de se faire *écriture*<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup> On peut se référer à son essai littéraire *Écrire en pays dominé*, par lequel il définit une poétique impliquant une refondation symbolique de l'identité créole.

<sup>121</sup> « L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante qui n'est liberté que dans le geste du choix, mais déjà plus dans sa durée. Je puis sans doute aujourd'hui me choisir telle ou telle écriture, et dans ce geste affirmer ma liberté, prétendre à une fraîcheur ou à une tradition ; je ne puis déjà plus la développer dans une durée sans devenir peu à peu prisonnier des mots d'autrui et même de mes propres mots. Une rémanence obstinée, venue de toutes les écritures précédentes et du passé même de ma propre écriture, couvre la voix présente de mes mots (Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 20). »

Dans *Avant la fête* (2015), son second roman, ce procédé sera repris, même si le sujet de la guerre et le personnage enfant auront disparu, révélant bien par là son caractère rhétorique, non sans relation à une forme d'*illusio* (Bourdieu, 1998, pp. 373-374).

Mais pourquoi situer l'univers de son récit – qu'il construit minutieusement par des plans descriptifs élaborés – presque exclusivement dans l'espace (ex-)yougoslave, sa région natale plus particulièrement, qui n'est pas seulement évoquée mais aussi fortement exaltée ? Au contraire de ce que nous avons observé dans *Le ministère de la douleur*, le territoire national est en effet exprimé avec insistance chez Stanišić, en autres choses, par l'allusion au livre d'Ivo Andrić, *Le pont sur la Drina* (1999), que beaucoup voient comme un emblème de l'unité yougoslave perdue, et qui, dans sa réactualisation par l'écrivain germano-bosnien, tient plus du pastiche que du travestissement parodique (au sens que Gérard Genette donne à ces deux notions<sup>122</sup>). Pourtant, les apparences auraient conduit à la situation inverse : si Ugrešić, malgré son exil quelque peu forcé, n'a pas pour autant cessé d'écrire en serbo-croate et de se référer à un lectorat yougoslave en se faisant éditer à Zagreb ou Belgrade, Stanišić, pour sa part, qui a terminé sa scolarité en Allemagne et poursuivi des études universitaires en allemand langue étrangère, s'est mis très tôt à rédiger ses textes dans sa langue d'adoption. Il avait vite saisi l'enjeu, pour lui, de la maîtrise de l'allemand, s'il ne voulait pas être fragilisé – comme le furent ses parents – par une société où l'habileté à manier l'outil linguistique est davantage qu'un atout. Sachant le poids joué par la langue dans les constructions identitaires, il fait ainsi partie d'une nouvelle vague d'auteurs d'origine étrangère dont le label *écrivain migrant* (qui, en allemand, est d'autant plus connoté qu'il renvoie inmanquablement à la littérature des *Gastarbeiter*) commence à susciter la polémique<sup>123</sup> : « Auf Deutsch zu schreiben war ein Automatismus für mich, da es schon lange meine bessere Sprache ist (Hillgruber, 2008). »

---

<sup>122</sup> Rappelons au passage que pour le théoricien « contrairement à la parodie, dont la fonction est de *détourner* la lettre d'un texte, et qui se donne donc pour contrainte compensatoire de la respecter au plus près, le pastiche, dont la fonction est d'*imiter* la lettre, met son point d'honneur à lui devoir littéralement le moins possible (Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seui, 1982, p. 102). »

<sup>123</sup> À ce sujet, voir en particulier les remarques de Leslie A. Adelson (*The turkish turn in contemporary German literature : toward a new critical grammar of migration*, New York, Palgrave Macmillan, 2005 ; « Against Between: A Manifesto », dans Cheesman et Yeşilada (éds.), *Zafer Şenocak*, Cardiff, U of Wales Press (Contemporary German Writers), 2003, pp. 130-143) et, à sa suite, celles de Brigid Haines (Brigid Haines, « The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature », *Debatte*, vol. 16, n° 2 (2008), pp. 135-149).

Lorsqu'en 2006 *Le soldat et le gramophone* paraît aux éditions Luchterhand, Stanišić a déjà passé la moitié de son existence – et sans doute ses années les plus décisives – en région allemande. Ayant complété sa formation, après ses études académiques à Heidelberg, à l'Institut allemand de littérature de Leipzig, il connaissait bien son nouvel environnement social, ses préconstruits, ses horizons d'attente, au point que l'on peut se demander si la Yougoslavie qu'il construit dans son roman ne tient pas plus d'une projection culturelle allemande que d'une mémoire personnelle, que l'on sait très labile (nous y reviendrons).

Cette relative absence de l'Allemagne, pour un romancier qui y a établi de nouvelles attaches, a tout de même de quoi surprendre : après tout, la montée fulgurante des nationalismes en ex-Yougoslavie et le sentiment violemment anticomuniste qui la caractérise sont à replacer dans le cadre plus général du vide créé par la disparition de toute une forme de vie sociale, dont le moment clé, justement, fut la chute du mur de Berlin. Ainsi avait procédé Ugrešić, dans *Le musée des redditions sans condition*, où elle relate ses pérégrinations dans la grande métropole, flairant l'empreinte urbaine encore vive de « quelque chose » qui n'est plus et qu'elle ramène à son propre désarroi : « *Vous savez, nous nous ressemblons tous plus ou moins ici, nous sommes tous à la recherche de quelque chose, d'une chose que nous avons perdue, on dirait [...]* » (Ugrešić, 2004, p. 22). » L'Allemagne et l'Autriche ont par ailleurs toujours eu des liens privilégiés avec l'ancien État yougoslave, ce qui paraît normal en regard de l'histoire récente – dans les années 60, profitant de la politique d'ouverture menée par Tito, les travailleurs immigrés yougoslaves furent ainsi très nombreux à venir s'installer en République fédérale d'Allemagne – ou plus lointaine – expansion de l'Empire austro-hongrois, jeux d'alliance avec le Reich lors de la Seconde Guerre mondiale. Ces rapports de voisinage, qu'ils aient été bons ou mauvais, ont donné lieu à diverses représentations de l'autre qui ont joué un rôle dans la crise yougoslave et qui continuent d'avoir des effets encore aujourd'hui. Enfin, il est important de le mentionner, l'idée de réunir en un seul État les Slaves du Sud est née à Vienne, pendant la période du romantisme (on parlait alors de mouvement *illyrien*)<sup>124</sup>. Stanišić n'y fait nullement allusion, pourtant son récit a bien quelque chose

---

<sup>124</sup> Cf. Milo Dor, *Mitteleuropa : mythe ou réalité* (traduit par Lajarrige), Paris, Fayard, 1999, p. 16.

du vieux rêve romantique d'un renouveau national autour d'une Yougoslavie plurielle, mais, au fond, une et harmonieuse.

Autre absence révélatrice : lorsque Stanišić entreprend d'écrire, ayant trouvé sa place en Allemagne, il est précédé par plusieurs vagues d'écrivains en provenance notamment de l'est et du sud de l'Europe. Mais à nouveau, il passe cet aspect sous silence. Comme le rappelle Irmgard Ackermann (2008), cette irruption d'écrivains est-européens (*Osterweiterung* ou *Easter turn*) dans la littérature allemande ne date pas de la chute du régime communiste. Beaucoup étaient déjà arrivés peu après la Première Guerre mondiale, période marquée par une forte mouvance cosmopolite. Les échecs politiques survenus après la Deuxième Guerre, avec l'expansion soviétique, n'ont certainement pas fait tarir la source de ce flux. En s'affiliant à cette communauté – on se souvient, par exemple, comment Ugrešić avait ouvert son récit sur un poème de Marina Tsvetaïeva – Stanišić aurait sans doute donné une portée très différente à son texte et à la vision du conflit qui s'en dégage. La critique Brigid Haines, réalisant une telle synergie, montre bien la signification que la démarche aurait pu prendre :

In writing of their homelands, they [writers who have moved from the former Eastern Bloc to the German-speaking countries since the fall of communism] are capitalizing on the interest of Western readers in the countries "lost" for forty years behind the Iron Curtain, but are also staking a claim in the project of redefining Europe, insisting on broadening out both historically and geographically the Cold-War definitions of Europe based on the Franco-German heart of the European Union (Haines, 2011, p. 106).

Au lieu de cela, Stanišić convoque l'œuvre d'Ivo Andrić qui est connue du public allemand pour traiter de la ligne de partage problématique entre l'Orient et l'Occident (Chiellino, 2000, p. 119) – ce qui est aussi une façon de ne pas parler de la guerre de Bosnie-Herzégovine et des réfugiés qu'elle a mis sur la route.

Tous ces « silences », assez parlants une fois replacés dans le contexte des écritures de la diaspora, montrent bien que l'auteur du *Soldat et le gramophone* n'entend pas, en fin de compte, problématiser la guerre et ses implications pour le présent et l'avenir, comme l'ont fait Ugrešić et d'autres écrivains émigrés de sa propre génération – sauf, peut-être, de manière très indirecte. Tout semble indiquer que l'enjeu du texte se situe ailleurs. En donnant à voir les massacres de Višegrad sous le regard d'un enfant – qui

n'est pas supposé donner la même valeur qu'un adulte aux événements dont il est témoin – le romancier opère un choix déterminant : imaginer l'enfance, en effet, n'est-ce pas, d'une certaine façon, restaurer ou, mieux, *réinventer* la patrie laissée derrière soi (comme le pensait Nabokov) ? Sur ce dernier point, Azade Seyhan rappelle ce que ce postulat doit à la notion de *patries imaginées* de Robin Cohen : « imagined homelands that only resemble “the original history and geography of the diaspora's natality in the remotest way.” (Seyhan, 2001, p. 11) » S'agissant de Stanišić, il est clair que le souvenir de la guerre est plus directement associé à la perte d'un chez soi, à la sensation d'occuper pendant une certaine durée un *no man's land*, qu'aux exactions commises par les Serbes de Bosnie lors du nettoyage ethnique de Višegrad (il sera la majeure partie du temps cloîtré au fond d'une cave). Voici comment, lors d'un entretien, il caractérise l'épisode de sa fuite :

„Als wäre sie jemand anderem zugestoßen, der sie mir dann erzählt hat. Als wäre ich nicht dabei gewesen. Keine Emotion ist mir mehr zugänglich, ich weiß nicht, ob ich Angst empfand, wann ich erleichtert war und wann verzweifelt. Ich weiß eigentlich nur, dass ich mich erst in Heidelberg, in Deutschland, zum ersten Mal nach dem Verlassen meiner Heimatstadt sicher gefühlt habe.“ (Schnarr, 2015)

Le concept de *patrie imaginée* devient essentiel en ceci qu'il permet d'éviter l'erreur consistant à lire le roman comme un témoignage de cette fuite et du trauma qu'elle a pu engendrer. Stanišić, bien conscient de la dimension exploratoire de son récit (le monde narratif qu'il recrée n'est pas calqué sur son vécu), rejette lui-même une telle assignation, comme porte-parole de l'expérience migrante, qu'il juge réductrice<sup>125</sup>. Sa position, dans une certaine mesure, ressemble à celle de Salman Rushdie, pour qui la restauration du passé à Bombay était un pari perdu d'avance : « It may be that when the Indian writer who writes from outside India tries to reflect that world, he is obliged to deal in broken mirrors, some whose fragments have been irretrievably lost (1991, pp. 10-11). » Mais Rushdie ajoutera un peu plus loin : « The broken glass is not merely a mirror of nostalgia. It is also, I believe, a useful tool with which to work in the present (p. 12). » Se pose ici la question du recours à l'art, à sa force libératrice, vu comme un premier pas pour

<sup>125</sup> Cf. Saša Stanišić, « Three Myths of Immigrant Writing: A View from Germany », *Words Without Borders Magazine*, (2008), [en ligne]. <http://www.wordswithoutborders.org/article/three-myths-of-immigrant-writing-a-view-from-germany> [Consulté le 13 février 2016].

« changer la vie » (selon la formule des surréalistes empruntée à Rimbaud), reconstruire le présent en re-décrivant le monde. Qu'en est-il exactement de Stanišić ? En offrant une vision poétique de la Yougoslavie, n'est-il pas aussi en train de donner un nouveau visage à la guerre ?

## Une utopie guerrière

Ouvrant le livre de Stanišić, les premiers éléments qui frappent l'esprit sont sans nul doute les titres de chapitre, surtout ceux de la première moitié du roman (2008, pp. 13-189), qui forment autant de « micro-récits », de véritables modèles réduits du récit global, comme s'il s'agissait d'en faire ressortir un reflet plus achevé :

OÙ L'ON VOIT UN CŒUR FAIRE LA COURSE AVEC LE CHAMPION DU MONDE DU  
CENT MÈTRES, QUE PÈSE UNE VIE D'ARAIGNÉE, POURQUOI CELUI QUI N'ÉTAIT  
QUE TRISTESSE ÉCRIT AU FLEUVE CRUEL, LES COMPÉTENCES DU CAMARADE  
SUPRÊME DE L'INACHEVÉ EN MATIÈRE DE MAGIE

Pourquoi utiliser des entêtes d'une telle pesanteur syntaxique ? Un titre, habituellement, sert à donner en quelques mots l'essentiel de ce qui va suivre. Or, dans ce cas-ci, le locuteur en dit trop, ou pas assez. Paul Grice, théoricien des « maximes conversationnelles », et à sa suite Oswald Ducrot, ont démontré que lorsque l'information donnée se révèle impertinente, elle est susceptible de produire des effets pragmatiques. En l'occurrence, il y a bien chez Stanišić un effet de genre. Ses intitulés imitent un usage propre aux textes littéraires anciens (des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècle en particulier), qui n'est bien-sûr pas sans évoquer la tradition picaresque (Galli, 2008, p. 54) – dont l'écrivain s'inspire pour créer un cadre pittoresque dominé par l'humour et l'extravagance des situations – mais qui fait également écho aux récits utopiques (Thomas More, Francis Bacon, Campanella, Jonathan Swift, pour ne citer que les plus connus). Le personnage d'Aleksandar n'est-il pas d'ailleurs un peu un double de Gulliver, plongé dans un environnement mal ajusté à ses proportions et qu'il découvre avec un étonnement curieux<sup>126</sup> ? Ainsi, tandis que le lecteur se serait attendu à des sources plus proches des bouleversements politiques des années 90, Stanišić cherche d'emblée un point de fuite,

---

<sup>126</sup> Toutefois, la comparaison s'arrête là : les « voyages » de Gulliver se lisent comme une satire sociale (d'où le basculement de l'utopie vers la dystopie), qui ne se retrouve pas chez Stanišić.

inscrivant l'horizon de son discours dans un lieu hypothétique et reculé, dès lors plus hospitalier, et qui l'est aussi sur le plan rhétorique. En effet, selon Frank Lestringant, l'*utopie-genre* se rattacherait à l'art de la déclamation, c'est-à-dire à un exercice « de parole et de pensée » : « l'exercice de développement oratoire sur un thème donné que les rhéteurs recommandaient pour la formation ou l'entraînement de l'orateur (Berchtold, 2011, p. 40). » Or, consciemment ou non, Stanišić renoue avec cette pratique, y compris dans les passages du roman qui se déroulent au plus fort de la guerre :

Les soldats entrent sans crier gare, ils veulent absolument connaître le nom de tous ceux qui sont là, ne peuvent s'empêcher de tirer dans le plafond, de faire descendre Čika Hasan et Čika Sead dans la cave en les poussant devant eux brutalement vers la cage d'escalier pour les amener à un type au front paré d'un bandeau. Mais ce type est en train de tremper du pain dans la soupe aux pois et leur dit : Pas forcément tout de suite. S'il vous plaît, vite à table, soldats, ça va refroidir, voilà ce que n'avaient pas crié les mères. Sur les petites tables, pas d'espace pour les sacs à dos ni pour les armes ou les casques, mais Zoran et moi, nous faisons volontiers de la place aux kalachnikovs. Comment vous appelez-vous ? Nous portons des noms qui sont parfaits, et c'est pourquoi nous avons le droit de mettre les casques. Comment un casque peut sentir la soupe aux pois, je n'en ai pas la moindre idée (2008, p. 125).

C'est bien de l'art de la table dont il est fait l'éloge dans ce passage (ailleurs dans le récit, il s'agit carrément de ripaille). Stanišić, en plaçant Aleksandar dans la posture d'un peintre, entend faire « tableau », échappant à la macule de l'Histoire. Tout au long du roman, le jugement du lecteur – le lecteur implicite ou « [the] authorial audience », selon le concept forgé par James Phelan (2007) – sera ainsi façonné pour reconnaître la primauté de l'art et son « pouvoir d'écart » : « Un peintre ne doit jamais se satisfaire de ce qu'il voit – reproduire le réel, c'est capituler devant lui ! (Stanišić, 2008, pp. 29-30) » En décortiquant l'extrait, l'on observe que la narration opte d'abord pour un ton factuel : des militaires font irruption dans un immeuble et commencent à semer la terreur autour d'eux (ils veulent trier les Musulmans des autres). Puis, un décrochement s'amorce<sup>127</sup> : c'est l'heure du dîner ; les soldats, dont on croirait qu'ils sont retournés en enfance (les pages suivantes, qui exploitent cette virtualité, décrivent justement Aleksandar et ses amis

---

<sup>127</sup> Le « Mais » (*aber* dans le texte allemand) favorise un mouvement réflexif, un nouvel univers fictionnel est alors construit sur la base du premier et se développe selon une logique plus hypothétique.

jouant au soldat), semblent alors prendre place dans cette composition sur le thème du repas en famille, qui convoque, en amont, une autre scène tout à fait similaire (pp. 51-56). La poésie prend du coup le dessus et donne lieu à un instant d'émotion pure : l'image surréaliste, rapprochant la laide froideur du casque kaki et les petits pois, ne fait pas autre chose que de réaffirmer par la magie poétique cette révolte sur le monde tangible et ses insatisfactions. Dans la version allemande du texte, le jeu est renforcé par la musicalité des sonorités : la dernière phrase de l'extrait cité est une période ternaire (protase / protase / apodose) soutenue par des rimes : « Wie es sein kann, dass ein Helm nach Erbsenbrühe riecht, weiß ich nicht (2006, p. 103). » Les harmonies sonores, les couleurs, le palais et les odeurs sont ainsi convoqués pour célébrer le plaisir d'exister.

À lire ainsi certains passages du roman, il serait tentant d'y voir une nouvelle démonstration de la fusion possible entre les arts (dont le débat, on le sait, remonte aussi loin que la Renaissance). Au XIX<sup>ème</sup> siècle, Baudelaire, qui, dans ses écrits critiques, développe toute une théorie du Beau, joue, rappelons-nous, sur les correspondances entre les sens afin de communiquer au lecteur une forme d'ébranlement poétique. Nombre de ses poèmes suggèrent d'ailleurs que cette emprise diffuse des sens est ce qui, en fin de compte, peut conduire à la parousie, entrevue lors d'un bref instant visionnaire, avant la replongée dans un monde désenchanté, préfigurant la chute. Rappelons aussi que la thèse de l'unicité du langage artistique était au centre de l'idéal romantique : la musique, en particulier, était dotée d'un nouveau contenu chargé d'exprimer « *la vie authentique* » (Bloch, 1977, p. 143). Stanišić ne reformule-t-il pas ces préoccupations, bien caractéristiques d'un certain « esprit de l'utopie », lorsqu'il associe librement des fragments d'une réalité tragique avec un monde où dominant le jeu (sous toutes ses formes) et les sensations douces et chaleureuses de l'enfance, créant ainsi une sorte de bonheur sublime (au sens d'Edmund Burke) ? Pourtant, une telle prise de liberté sur son passé yougoslave, qui coïncide à un moment donné avec le début de la guerre de Bosnie-Herzégovine et le massacre ou l'exil forcé de milliers de civils bosniaques, ne devrait-elle pas être accompagnée de certaines précautions narratives ? On l'a vu, pour Ugrešić, le trop grand voisinage entre faits et fiction forçait une remise en question de la nature de l'objet artistique. Après tout, l'art et le mal ont toujours été associés. Or, le projet d'Aleksandar, celui de « créer des objets inachevés », ne résout jamais complètement cette éventualité d'une intrusion malsaine. Le leitmotiv de la viande hachée et des prunes,



imprégnant le récit d'un lyrisme quelque peu naïf, ne risque-t-il pas ainsi de devenir insoutenable eu égard à certaines possibilités de sens ? Et que penser de cette phrase qui, hors contexte, éveillerait l'idée du cannibalisme : « Du sang partout, avait-il dit, partout, la couleur des cerises, voilà ce que j'imaginais, et je le voyais dégouliner des doigts qui avaient plongé dans le cou d'Ibrahim pour lui donner de l'air (Stanišić, 2008, p. 133) » ? Mais le récit de Stanišić ne permet pas que l'esthétique soit ainsi mise à nu, parce que cela condamnerait au fatalisme. « Grand-père Rafik », qui est davantage une caricature qu'un véritable personnage doté d'une épaisseur psychologique, incarne d'ailleurs cette position : en se noyant dans la Drina à cause de sa folie, ne voyant que le « gris » de la vie, il évoque le destin des civils bosniaques jetés par-dessus le pont Mehmed Pacha Sokolović.

Afin de mieux saisir pourquoi une telle confiance se trouve dévolue à l'imagination littéraire et ce qu'implique la promesse d'Aleksandar<sup>128</sup> dans le cadre qui nous occupe, il n'est pas inutile de rappeler que l'art, de manière générale, a parfois été conçu comme un dispositif de projection pouvant changer l'avenir de l'homme. La pratique littéraire a ainsi pu être considérée comme une manifestation, très concrète, de la faculté de l'être humain à se dégager du factuel et des limites qu'il impose pour envisager de nouveaux mondes « non encore advenus » (c'est sa fonction utopique<sup>129</sup>) ; par exemple, dans l'optique d'une société plus juste. Il n'est dès lors pas étonnant que les réflexions critiques émanant de ce courant de pensée aient pu s'inspirer du marxisme. Pour le philosophe Ernst Bloch, l'art, lorsqu'il n'est pas réduit à représenter ou à plaire, apparaîtrait ainsi comme un « don visionnaire transposé » (1977, p. 144) permettant d'accomplir virtuellement un devenir humain autrement impensable. Ainsi, le style infantile que développe Stanišić, malgré sa gaucherie apparente, pourrait se lire dans cette perspective : l'enfant idéal qu'incarne la figure d'Aleksandar – « Je suis un mélange. Je suis moitié-moitié » (2008, p. 66) – n'a pas encore assimilé les enjeux d'intérêt raciaux dont il est pourtant lui-même la victime ; ne comprenant pas la logique de la guerre (il s' imagine que le tohubohu des hommes armés assiégeant la ville annonce un mariage (p. 131)), il ne risque pas de tomber dans le

<sup>128</sup> « Nous nous étions fait une promesse d'histoires, maman, avait acquiescé le fils d'un air résolu en fermant les yeux comme pour faire de la magie sans baguette ni chapeau, une promesse toute simple : ne jamais arrêter de raconter (Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*, op. cit., p. 39). »

<sup>129</sup> Cf. Jacques Berchtold, « Regards sur l'utopie », dans Jacques Berchtold (éd.), dossier « Regards sur l'utopie », *Europe : revue littéraire mensuelle*, vol. 985 (2011), pp. 3-15.

désespoir, ni dans la haine susceptible de déclencher le désir de vengeance. Même si une certaine ironie se cache derrière cet artifice littéraire, la séduction opérée sur le lecteur<sup>130</sup> ne fait que renforcer l'idée selon laquelle, sous le couvert de la voix d'Aleksandar devenu « camarade suprême de l'inachevé », se joue malgré tout un peu plus qu'une banale « narration-enfant ». Pour revenir brièvement à Bloch, mentionnons aussi qu'il développe une approche du conte de fée<sup>131</sup> qui peut aider à mieux comprendre comment Stanišić réinvente le passé traumatique yougoslave. Selon Bloch, le conte de fée, en demeurant intemporel, serait un instrument tout désigné de projection du futur :

In contrast to the legend, which is always tied to a particular locale, the fairy tale remains unbound. Not only does the fairy tale remain as fresh as longing and love, but the demonically evil, which is abundant in the fairy tale, is still seen at work here in the present, and the happiness of 'one upon a time,' which is even more abundant, still affects our visions of the future.

The young protagonist who sets out to find happiness is still around, strong as ever. And the dreamer, too, whose imagination is caught up with the girl of his dreams and with the distant secure home. One can also find the demons of old times who return in the present as economic ogres. The politics of the leading 200 families is fate. Thus, right in America, a country without feudal or transcendental tradition, Walt Disney's fairy-tale films revive elements of the old fairy tale without making them incomprehensible to the viewers. Quite the contrary. The favourably disposed viewers think about a great deal. They think about almost everything in their lives. They, too, want to fly. They, too, want to escape the ogre. They, too want to transcend the clouds and have a place in the sun. Naturally, the fairy-tale world of America is more of a dreamed-up social life with the kings and saints of big business life. Yet, even if it is deceiving, the connection emanates partly from the fairy tale (Bloch, 1988, pp. 163-164).

---

<sup>130</sup> La réception du roman, en France et en Allemagne notamment, l'atteste assez bien. Helena Gonçalves da Silva, dans sa lecture critique du roman, a bien évalué les sous-entendus impliqués par la représentation de l'enfance : « It symbolizes a measure of civilization, basically in conformity with the western regulatory ideal of childhood. It is far from any more heterogeneous category associated, for instance, with certain urban and African youths as both perpetrators of violence and victims of problematic environments (« Trauma and Displacement as a Place of Identity in Saša Stanišić's Novel *How the Soldier Repairs the Gramophone* », dans Gonçalves da Silva, Alves de Paula Martins, Viana Guarda et Miguel Sardica (éds.), *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe*, Cambridge Scholars, 2010, pp. 68-81, p. 75). »

<sup>131</sup> Voir ainsi « The Fairy Tale Moves on Its Own in Time » (titre original : « Das Märchen geht selber in Zeit »), dans Ernst Bloch, *The utopian function of art and literature : selected essays* (traduit par Zipes et Mecklenburg), Cambridge, Massachusetts/London, England, MIT Press (Studies in contemporary German social thought), 1988, pp. 163-166.

Bloch propose ici une piste intéressante : le conte de fée intègrerait bien la possibilité du mal (« the demonically evil »), de sorte qu'il peut donner à voir, de manière réfractée, le présent d'une condition toujours aliénée et insatisfaisante, mais serait aussi chargé d'une vision tournée vers l'avenir à travers la formule « il était une fois ». C'est la force libératrice du conte, qui, par l'intrusion du fantastique, la mise en œuvre d'une « inquiétante étrangeté » (pour faire allusion au concept bien connu de Freud<sup>132</sup>), permet de renverser les normes sociales, de faire basculer l'ordre des valeurs, pour peut-être retrouver ce que Jack Zipes – en se faisant le commentateur de Bloch – appelle (pour y revenir enfin) le *chez soi* (« home ») : « [a] utopia, a place nobody has known but which represents humankind coming into its own (1983, p. 176)<sup>133</sup>. »

Pour Stanišić, l'art se conçoit bien comme un levier indispensable pour rendre le monde autour de soi plus familier, dans l'esprit du conte. Corollairement, il transfigure le vécu de la guerre. Il lui donne de nouveaux contours, moins dans l'intention, toutefois, de le comprendre par un procédé heuristique, que de soutenir la vision d'un avenir plus confiant. Celui-ci demanderait davantage que l'on « change le monde, [que l'on] crée des mondes (2008, p. 30) », au lieu de se laisser hanter par un passé pénible et inhospitalier. L'idée n'est pas sans audace et constituait déjà l'épine dorsale de plusieurs textes poétiques gravitant autour de que l'on a appelé le « réalisme magique »<sup>134</sup>. La clé d'accès au féérique, chez Stanišić, n'a pourtant pas l'aspect d'une réécriture des contes merveilleux classiques (Perrault, Les frères Grimm, Andersen<sup>135</sup>). C'est bien du côté de l'industrie cinématographique américaine, dont Bloch rappelle les liens avec le *fairy tale*, qu'il faut s'aventurer :

Kamenko coince le trompettiste contre le mur et lui bloque le menton en appuyant son bras. Le cuir de ses bottes est usé jusqu'au métal. Le trompettiste râle, mon arrière-grand-mère s'essuie les coins de la bouche avec

---

<sup>132</sup> Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard (Idées), 1976 [1919], pp. 163-210.

<sup>133</sup> On peut également se référer à la citation empruntée à Bloch qui suit immédiatement ce commentaire (toujours à la même page).

<sup>134</sup> Précisons que Stanišić n'est pas le premier à s'inspirer de cette tendance narrative, théorisée au départ par Alejandro Carpentier dans le cadre latino-américain, mais que son grand succès a rendu aujourd'hui international. Koulsy Lamko, notamment, en a fait un principe de lecture du génocide dans son roman *La phalène des collines*.

<sup>135</sup> Si Ugrešić avait pu utiliser la figure de Baba Yaga pour illustrer sa propre exclusion, il ne faut pas non plus oublier que le conte de fée a souvent été un creuset favori pour relater, de façon couverte, les violences extrêmes, notamment en ce qui concerne la littérature de jeunesse.

une feuille de laitue, elle redresse sa visière et se plante derrière Kamenko, jambes écartées. High noon, cow-boy, lui lance-t-elle, armée de deux fourchettes. Je compte jusqu'à trois ! Un, Kamenko, mon brave Kamenko, sais-tu que j'ai allaité ton grand-père Kosta, parce que le lait de sa mère était trop léger ? Ton Kosta, c'est mon lait qui l'a ragaillardi, qui l'a fait grandir, mais sa grosse tête, je n'y suis pour rien. Il a joué avec mon Slavko, et il dansait à nos fêtes. Et quand ton Kosta avait envie d'une chanson, il s'accrochait lui-même l'accordéon et enfonçait les touches comme un vrai gaillard, les autres musiciens n'arrivaient pas à le suivre ! Deux, Kamenko, mon joli Kamenko, te voilà avec des cheveux et une barbe que tu as laissés pousser et tu gesticules avec ce pistolet, tu as cousu sur ta casquette un écusson, tu l'as cousu de travers, on peut mieux faire. Mais sais-tu seulement que ton grand-père Kosta est parti en guerre contre ce genre de casquettes et contre les aigles à deux têtes sur les casquettes, qu'il a par deux fois été blessé à la même épaule, deux fois au même mollet ? Trois, Kamenko, mon bandit assoiffé de balles et de coups de pistolet, pourquoi pétarades-tu dans notre maison ? Nous l'avons ancrée dans le sol avec les mains que voici, nous l'avons hissée vers les nuages, et tu lui tires au beau milieu du cou, là où habite son âme ! (Stanišić, 2008, pp. 60-61)

Dans cette première allusion aux événements du printemps 1992 (Kamenko s'en prend à une troupe de musiciens qui chantent un air ottoman (p. 56)), on note que la perspective joue sur le détournement burlesque des conventions d'un genre qui a été l'un des plus codifiés de l'histoire du cinéma, reconnaissable à son manichéisme exacerbé. Le procédé de singularisation (Chklovski, 1965) a la même valeur, dans ce cas-ci, que le *il était une fois* du conte : il bouleverse l'ordre du possible : « Les doigts de l'arrière-grand-mère s'impatiente sur les fourchettes enfouies dans sa jupe. Contre le marshall Rooster, le colt le plus rapide de Veletovo, Kamenko n'a aucune chance (Stanišić, 2008, p. 61). » Mais, ce faisant, il laisse aussi entendre ce que la guerre ne pourrait être en aucune manière : un banal face à face entre « bons » et « méchants », par lequel, d'entrée de jeu, l'on devine que la Justice va l'emporter sur le Mal (lui-même déjà affaibli, humilié, trahi dans sa virilité). C'est d'ailleurs ce que suggère l'expression « High noon », annonçant le moment de vérité, qui établit d'office un chez soi rassurant. Plus loin dans le roman, le rapport créatif à la culture populaire permet d'appréhender le conflit à la manière d'une personnification, tout en l'insérant dans un schéma de course-poursuite :

On va voir qui est le plus rapide, a rétorqué Milica, notre bus ou votre guerre. Elle a mis pleins gaz et a forcé le barrage. Un soldat était resté dans le bus et mon fusil aussi, il a perdu l'équilibre, pas moi, l'instant d'après il n'y avait plus de soldat dans le bus.

Et j'ai retiré mon pied de l'accélérateur seulement sur la place Verdi, à Trieste, a ajouté Milica en s'arrêtant devant une vitrine.

Et la guerre ? j'ai demandé.

La guerre, nous l'avions à nos trousses, mais elle n'avait pas de visa pour l'Italie, a répondu le Morse (pp. 120-121).

Depuis Mack Sennett au moins, la course-poursuite a longtemps été l'un des ressorts favoris du film comique américain. En exploitant, sous une forme littéraire, ce genre d'humour brut (proche du *slapstick*), la guerre, dans sa mise en récit, n'a pas véritablement d'entour réflexif. Elle ne motive en tout cas aucune forme de projection sur le devenir de l'homme, de la civilisation (à l'exemple de plusieurs écrivains combattants de la Grande Guerre, qui furent les premiers à découvrir l'ampleur des ravages que pouvait causer le progrès technique). Elle n'est, semble-t-il, plus qu'un rouage du rire, évacuant toute la part de violence et d'arbitraire qui la sous-tend et dont elle est indissociable. De tels développements ne sont pas sans poser des énigmes : en somme, quel type d'expérience de lecture Stanišić entend-t-il nous faire partager ?

Il faut le constater, la réappropriation des faits survenus en Bosnie-Herzégovine, par le détour d'un imaginaire exubérant qui s'inspire largement de la culture populaire contemporaine, fait surgir un dilemme que Pierre Macherey soulève dans son étude intitulée *De l'utopie !* :

[...] la pensée utopique [...] procède de ce retournement permanent d'un pôle d'absolue licence à un pôle d'obéissance à des règles non moins absolue, sans que soit résolue leur opposition. L'imaginaire utopique se nourrit de cette tension qu'il reconduit en lui inventant sans cesse de nouvelles formes de manifestation, de nouvelles figures. Il s'en conclut que cette activité mentale est foncièrement déraisonnable : son entreprise ne dispose d'aucun fondement permettant de la stabiliser ni d'aucune garantie susceptible de la légitimer. Et pourtant, elle intéresse la raison [...] (Macherey, 2011, p. 112).

D'une certaine manière, la posture adoptée par Stanišić ne va-t-elle pas en sens contraire à l'intuition de Bloch ? Raconter des « histoire[s] d'un autre monde » (2008, p. 160), se faire « collectionneur de copeaux » (p. 319), permet bien de transfigurer la réalité, mais jusqu'à quel point ? Par certains côtés, le récit révèle ses mailles : son principe de cohérence, ses rouages trop bien huilés, de sorte que les personnages prennent une dimension caricaturale, déshumanisée, « contre-utopique », très caractéristique du style de l'écrivain.

## Entre révolte et repli : les revers d'une poétique de la rocade

À ce point de l'analyse, nous pouvons déjà mesurer l'écart qui sépare deux romanciers tels qu'Ugrešić et Stanišić, bien que soit similaire leur parcours d'exilé, pris dans l'étau de nouvelles identités inconciliables. Si la *vision* (Chklovski, 1965) du sadomasochisme forçait à déconstruire à la fois le réel (qu'il prenne ou non la forme du nationalisme post-yougoslave) et le langage artistique capable de prendre en charge ce réel, il faut tout de même reconnaître que les partis pris de Stanišić ne sont pas sans rapport avec le tournant idéologique qu'Ugrešić (2010) repère aujourd'hui à travers les nouveaux usages de la culture et par lesquels on tendrait à valoriser la spontanéité, l'innocence, laissant court dès lors à une certaine forme d'irresponsabilité. Dans *Karaoke Culture* (2011), Ugrešić suggère aussi que la culture populaire sert de plus en plus d'écran de projection vide sur lequel les participants – les « consommateurs » des produits culturels – viennent inscrire le sens ; un sens de plus en plus poreux, soumis aux aléas<sup>136</sup>. Parmi ces « karaoke people », l'écrivaine inclut également ceux qui, paradoxalement, cherchent à préserver les canons, à l'instar d'Emir Kusturica, qui a construit un village tout entier en Serbie (celui de Drvengrad), qui n'est bien-sûr rien d'autre qu'un Pays de cocagne, une image stéréotypée, folklorique, de la Yougoslavie. Bien entendu, les remarques d'Ugrešić se rapportent davantage aux tendances actuelles au sein d'un milieu culturel qui voit l'arrivée de nouveaux médias (fanfiction, etc.), mais elles valent aussi pour la littérature sous ses formes plus traditionnelles.

Ainsi, selon nous, le roman *Le soldat et le gramophone* laisse apparaître certaines contradictions qu'il vaut la peine de soulever afin de mieux comprendre la portée de l'utopie qui s'y fait jour et la place dévolue au conflit dans ce cadre-ci. Tout d'abord, comme mentionné dans l'introduction, le récit, sous le couvert de la posture de l'enfant-témoin, se présente bel et bien comme un texte de témoignage qui entend évoquer les massacres de Višegrad sans trahir leur authenticité. L'analyse de Lene Rock (2012) montre assez bien comment ce dispositif se constitue, tout en s'accompagnant d'une nécessaire mise à distance du langage (direct) et de ses « prétentions à la vérité ». La lettre

---

<sup>136</sup> À l'image de Valentina Hasan, qui devient célèbre en essayant d'interpréter une chanson de Mariah Carey, mais avec un tel accent anglais que le public a pu croire qu'elle chantait dans une langue étrangère.

d'Aleksandar datée du « 26 avril 1992 » réarticule, sous la forme d'une recommandation, ce crédo d'un « récit maîtrisé » (Semprún, 1994, p. 23) qui puisse raconter à la fois l'amour, le bonheur de vivre, et la plus terrible cruauté :

Pour grand-mère, le passé, c'est une maison de vacances avec un jardin où babillent les merles et les voisines et où l'on puise le café à la fontaine tandis que grand-père Slavko et ses amis jouent à cache-cache autour d'elle. Et le présent, c'est une rue qui mène loin de cette maison de vacances, qui gémit sous les chenillettes des chars, sous l'odeur lourde de la fumée et qui tue les chevaux. Il faudrait garder le souvenir de l'un et de l'autre, me chuchote grand-mère, assise à côté de moi sur le siège arrière, l'époque où tout était bien et celle où il n'y a rien de bien (Stanišić, 2008, p. 159).

Tout comme Jorge Semprún qui entendait débiter son récit des camps par un « chemin buissonnier » – « J'avais évoqué la beauté pâle et vénéneuse de Pola Negri dans *Mazurka* [...] » (1994, p. 82) – Stanišić agence les parties de son récit (qui prend l'allure d'un journal aux entrées assez lâches) en commençant par ce passé « où tout était [plutôt] bien ». Les scènes champêtres, malgré le danger potentiel qui guette quelquefois (mauvaises actions de Kamenko, conduite ambiguë d'oncle Miki, etc.), servent bien à établir un genre de *locus amœnus* : un lieu agréable de verdure et que la tradition relie volontiers à cette enfance échappant encore à l'emprise de la raison, qui favorise l'immersion du lecteur et facilite par là le pacte de lecture<sup>137</sup> selon lequel il faudra, en principe, « tout dire » (Semprún, 1994). Pour revenir à notre exemple (*supra*), l'association entre la couleur des cerises et le sang n'a visiblement d'autre fin que d'entraîner ce lecteur à se transporter à nouveau dans le berceau bucolique des premiers tableaux, infiniment préférable à l'évocation des tirs contre les civils. Il a donc la possibilité d'y apprécier un tout autre texte<sup>138</sup> et c'est bien là le paradoxe d'un texte qui, à la fois, valorise comme un bien suprême le Beau, l'émotion pure, le royaume merveilleux de l'enfance et défend, par la même occasion, une préoccupation d'ordre testimonial. Non sans hasard, ce *locus amœnus* est un lieu de vulnérabilité, certes, mais

---

<sup>137</sup> Il faut toutefois admettre que ce pacte n'a pas fonctionné pour tout le monde. Certains critiques ont pu ainsi l'accuser de se laisser aller à un sentimentalisme gratuit, conférant à son récit un aspect « kitsch ».

<sup>138</sup> Nous renvoyons ici à la notion de texte *scriptible*, qui permet de voir le lecteur, non pas en consommateur, mais en véritable producteur du discours (Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1976).

bien gardé (comme souvent dans la poésie épique<sup>139</sup>) : à l'aura bienfaisante de « maman » et de l'arrière-grand-mère Mileva en « marshall Rooster », s'ajoutent d'autres modèles dont le plus saillant est la figure tutélaire du maréchal Tito accompagné de ses « jeunes pionniers ». À y voir de plus près, c'est un Tito bien débonnaire qui s'esquisse au fil des pages du roman. Associé à la mémoire de grand-père Slavko, « qui fut jadis premier secrétaire du comité local du Parti » (Stanišić, 2008, p. 35), et à ce temps d'insouciance où la truculence du dictateur yougoslave, dont les marques du culte de la personnalité avaient fini par se substituer à la présence véritable du chef, pouvait prêter à toutes sortes de jeux de mime, l'ombre austère du maréchal peut alors bien fonctionner comme une composante utopique de ce passé recréé avec de nouvelles « couleurs ». La voix d'Aleksandar répercute bien une image d'Épinal du vrai Tito, une idole aimable, domestiquée, faisant quelque peu oublier ses actions passées, au nom de l'unité yougoslave, et le rôle qu'il a pu jouer indirectement, par sa politique des nationalités, dans l'engrenage survenu dix ans après sa mort :

Je serai l'artiste du bel inachevé ! Des prunes sans noyau, des fleuves sans barrage et je peindrai le camarade Tito en T-shirt ! (p. 29)  
C'est dans nos livres d'école que Tito a vécu le plus longtemps. L'histoire, le serbo-croate et même les maths ne pouvaient pas se passer de lui. La distance entre Jajce et Bihać est de 160 kilomètres. Une Yugo va de Jajce à Bihać en roulant à 80 km/h. Au même moment, notre camarade Josip Broz Tito court à une vitesse constante de 10 km/h en allant de Bihać vers Jajce. À quel endroit se rencontreront-ils ? (pp. 93-94)

« Tito en T-shirt » : le cliché n'est pas innocent. Il permet déjà de voir en quoi les intuitions fantaisistes d'Aleksandar ont affaire avec la nostalgie, non sans rapport avec la politique du souvenir menée dans une optique de cohésion identitaire. Entre 1965 et 1980, la Yougoslavie avait en effet connu un bref âge d'or au cours duquel elle a pris les apparences de la société de consommation : « En 1977, [un ingénieur ayant été déporté dans sa première enfance] se retrouve marié, muni d'une automobile Golf (allemande) et il peut dissenter, en marge d'un métier relativement bien rémunéré, sur le bonheur. Il a pu

---

<sup>139</sup> Un exemple : *Les métamorphoses* d'Ovide, qui joue avec le topos du *locus amœnus* comme lieu reposant mais servant aussi de cadre à des événements brutaux sous le contrôle du divin. À l'invitation à se baigner, chez Ovide, répond bien-sûr, chez Stanišić, la Drina meurtrière qui a entraîné « grand-père Rafik » et qui, de même, semble vouloir séduire Aleksandar (*Le soldat et le gramophone*, op. cit., p. 251).



voyager, passant quelques jours de sa vie à Bruxelles, Paris, Istanbul (Krucic, 1993, p. 145) ».

Il y a ainsi dans *Le soldat et le gramophone* un mouvement de révolte qui se conjugue avec une attitude de repli : celle-ci prend la forme d'un refuge dans le souvenir du « bon vieux temps » dont on mesure assez bien la part imaginaire, mais pas forcément toutes les implications qui en découlent. Cette rébellion, c'est bien-sûr celle de l'enfance contre l'univers des adultes dominé par la raison – inadéquate dès qu'il s'agit de combler ce « quelque chose qui manque » (Bloch, 1988, p. 15) qui, pour Stanišić, pourrait s'apparenter précisément à une enfance enfin achevée (2008, p. 356) – et le souci de l'intérêt commun poussant parfois à trouver un bouc émissaire, comme le suggère l'épisode de l'Italien Francesco (pp. 228-238)<sup>140</sup>. Elle s'exprime à travers un langage qui, comme nous l'avons vu, se raccorde au genre féérique, mais aussi, plus prosaïquement, aux formes de l'illogisme<sup>141</sup>. C'est que le monde concret, appuyé par le point de vue adulte et conçu dans son caractère implacable, est étroitement associé au mal. Zoran, parce qu'il ne parvient pas à se défaire de cette rigueur imposée par un présent affligeant (pp. 173-175), doit ainsi céder devant lui : « Ma haine est infinie, Aleksandar. Même quand je ferme les yeux, tout est là (p. 175). » Dans le même esprit, Asija, que le protagoniste cherche à rejoindre après que dix ans se soient écoulés depuis son départ de Bosnie-Herzégovine, se verra répondre dans un dessin d'Aleksandar : « Tes images sont nulles [...] Ils ont emmené maman et papa (pp. 354-355). » Dès lors, la pratique de l'absurde (avec son fondement fictif) et le primat de l'irrationalité apparaissent comme les seules alternatives envisageables pour faire rempart au désespoir (comme elle l'avait par ailleurs été pour de nombreux surréalistes). La révolte contre le passé trop pesant de la guerre passe donc par un déni de cohérence, une sorte de délire raisonné qui finit par

---

<sup>140</sup> À propos de cet épisode consacré à l'homophobie, Haines rappelle à quel point l'ostracisme fut utilisé comme un instrument politique durant le conflit (« Sport, Identity and War in Saša Stanišić's *Wie der Soldat das Grammafon repariert* », dans Haines, Parker et Riordan (éds.), *Aesthetics and Politics in Modern German Culture: Festschrift in Honour of Rhys W. Williams*, Oxford, Peter Lang, 2010, pp. 153-164, p. 157).

<sup>141</sup> Le jeune Aleksandar se réserve ainsi le droit d'alléguer les « objectifs du Parti » pour rasséréner sa grand-mère Katarina en pleine crise de deuil : « Grand-mère, arrête !! Ça va s'arranger ! Grand-père est membre du Parti, et le Parti respecte les statuts de la fédération des communistes, c'est seulement que je ne retrouve pas ma baguette magique (*Le soldat et le gramophone*, op. cit., p. 18). »

déborder du cadre strict d'une narration-enfant, et se traduit par des descriptions impressionnistes :

Départ des soldats pendant que les mères pétrissent le pain. Un vainqueur sort de l'appartement de Čika Sead, il va dans le couloir, il baisse la tête en franchissant la porte, aucun casque au monde ne va sur cette tête qui est la plus grosse du monde, il lui faudrait un baquet. Voilà une tête de vainqueur qui pèse bien deux pierres carrées, et quand le vainqueur cligne des yeux, une avalanche de cailloux en tombe. Le vainqueur crie à ses hommes et à la soldate aux cheveux rouges : Ça vient, les gars, ça va être l'heure des vrais amateurs !

Il traîne derrière lui un gramophone, comme on mène une oie à l'abattage, il l'a attrapé par son pavillon et le soulève pour franchir le seuil. Dans son énorme patte, le tourne-disque n'est pas plus grand qu'un jouet. Tout de suite, les gars ! Le gramophone de Čika Sead dans la main gauche, la kalachnikov dans la droite. Tout de suite, tout de suite ! Ses paroles résonnent dans la cage d'escalier, les hommes armés et les hommes enchaînés tendent l'oreille. Le vainqueur à la tête la plus grosse du monde pose l'aiguille sur le disque mais tout d'abord il ne se passe rien. En voilà, un drôle de courage ! se met-il à hurler en flanquant des coups dans le coffre. Les gars, j'y suis ! Il tripote les boutons, manipule les interrupteurs, secoue le bras, examine le disque de près, réfléchit et plonge le canon de son fusil dans le pavillon (pp. 142-143).

Personne ne pourra jamais faire prisonnier un gramophone. De même, on ne peut raisonnablement espérer en tirer un son par des intimidations et des coups répétés. Or, c'est bien parce que ce type d'image est totalement insensé que son évidence s'impose d'elle-même à la lecture. Sans s'embarrasser du bon sens, Stanišić peut en toute autorité inverser le cours de son récit et transformer ce qui ressemblait d'abord à une scène de séquestration et de viol en une parade carnavalesque agrémentée de danses et de refrains tsiganes (p. 144). Puisque la réalité est si horrible, il faut la fuir. Le gramophone rétablit la valeur première de la littérature et de la liberté qui la fonde, par résonance avec *Le pont sur la Drina*, dans lequel apparaît un épisode clé où, dans l'effervescence de la Belle Époque, les gramophones envahissent les lieux publics de Višegrad pris d'assauts par une nouvelle génération, plus cosmopolite, aspirant à une vie « bruyante » et « intense » (Andrić, 1999, pp. 262-263).

Toutefois, à force d'agrémenter le récit par « des histoires du temps où tout allait encore bien » (Stanišić, 2008, p. 169), le risque n'est-il pas de céder aux aléas du sens et, à la place de produire un véritable texte de recreation – donc, de résistance aussi – qui

impliquerait un « contenu d'espérance »<sup>142</sup>, de favoriser la pure consommation des « images inachevées », c'est-à-dire celles pour lesquelles il a fallu retrancher quelque chose afin de mieux les assimiler à une vision familière ? Comme les longs titres de chapitre, qui cachent mal un certain malaise sous l'action conjuguée de l'ellipse et de la parataxe, le catalogue de souvenirs et de pensées, aux pages 357 à 363, prend des allures de parc à thèmes où domine le sentiment nostalgique d'un temps qui ne fut jamais ce qu'il aurait dû être : « Le drapeau yougoslave avant la disparition de l'étoile » (p. 358) ; « Un gramophone sans ronde de soldats tout près » (p. 359) ; « Dražen Petrović shootant à trois points sans accident d'auto » (p. 361). Bien-sûr, c'est un geste compréhensible. À la suite des atrocités commises en 1992, Višegrad fut réellement dépeuplé, la plupart des habitants Bosniaques (Musulmans) qui y résidaient encore ayant préféré prendre la fuite. On devine bien que le roman de Stanišić (qui a effectué, six ans après son départ, un voyage dans sa région natale pour ne rien y retrouver d'accueillant) est une tentative imaginaire de redonner vie à l'ancienne agglomération par l'intrusion massive de petites historiettes, d'anecdotes se rattachant au lieu, ainsi que des références à la culture de masse (télévisée), dont nous avons vu le rôle lénifiant, pour Ugrešić, dans le contexte de la crise yougoslave. Le procédé sera d'ailleurs repris dans *Avant la fête*, s'agissant cette fois de l'Uckermark (dans l'ancienne RDA), et même renforcé par un travail poétique sur des archives locales. Malgré tout, il faut admettre que le récit, sous des dehors séduisants de chronique fabuleuse, court le risque d'un ancrage dans le passé qui renoue, dans une certaine mesure, avec le mythe yougoslave tant décrié par d'autres écrivains ou intellectuels.

## Si le football était Dieu

Avec spontanéité, Stanišić construit donc un Višegrad utopique : un lieu de nostalgie qui, pour ne pas sembler trop irréel non plus, est étayé par des fictions plus

---

<sup>142</sup> Revenons encore une fois à Bloch : « First the content of hope represents itself in ideas, essentially in those of the imagination. The ideas of the imagination stand in contrast to those of recollection, which merely reproduce perceptions of the past and thereby increasingly hide in the past. And in this instance the ideas of the imagination are not of the kind that merely combine the already existing facts in a random manner (the sea of stone, the golden mountain, etc.), but carry on the existing facts toward their future potentiality of their otherness, of their better condition in an anticipatory way (*The utopian function of art and literature : selected essays, op. cit.*, p. 105). »

cocasses les unes que les autres. Au fond, sa démarche est celle que de nombreux lettrés repèrent chez la plupart des écrivains exilés. Seyhan constate ainsi :

Almost all the writers discussed in this study express the sentiment that neither a return to the homeland left behind nor being at home in the host country is an option. They need an alternative space, a third geography. This is the space of memory, of language, of translation. In fact, this alternative geography can now be figured as a terrain (of) writing, as the Greek roots of its two syllables suggest (2001, p. 15).

Bernard Schlink va jusqu'à miner le concept de *chez soi*, qui dénote, selon lui, une bien fragile réalité, puisqu'il ne constitue rien d'autre qu'un espace d'imagination autant pour l'exilé que pour ceux qui ne sont pas partis : « Heimat ist Nichtort [...]. Heimat ist Utopie. [...] ein Ort nicht als der, der er ist, sondern als der, der er nicht ist (2000, pp. 32-33). » Mais là où il faut constater que Stanišić se distingue de ses compères, tandis qu'il esquisse cette « troisième géographie », c'est par la désinvolture avec laquelle il parvient (et n'hésite pas) à réintégrer la scène des affrontements au cœur de cet espace et, ainsi, à rendre le combat armé poétique. Dans un autre contexte, George Bataille disait, à propos de William Blake, que « [la poésie] détruit la proche réalité, parce qu'elle y voit l'écran qui nous dissimule la figure véritable du monde (2013, p. 63). » De ce point de vue, il n'y a aucune contradiction à faire converger le conflit et la poésie. Mais, dès lors, quelle est cette nouvelle réalité qui émerge ainsi et sur quoi repose-t-elle ?

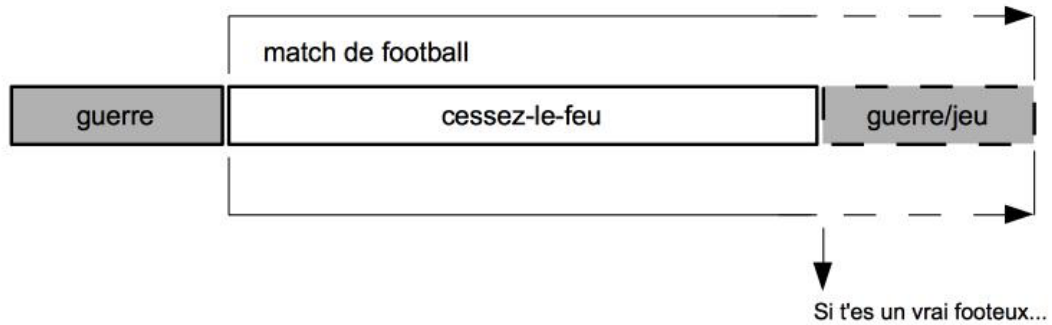
Dans l'antépénultième chapitre du livre (Stanišić, 2008, pp. 280-305), apparaît un épisode dans lequel, justement, la réalité de la guerre est transfigurée et, par là, complètement déniée, en exploitant à cet effet une métaphore sportive (tout comme Jean Hatzfeld dans *Robert Mitchum ne revient pas*). La scène en question survient dans la deuxième partie du roman, intitulée « Le bon vieux temps d'Aleksandar Krsmanović », et qui se lit comme une réécriture des tribulations d'Aleksandar (depuis sa naissance jusqu'à son établissement en Allemagne, visiblement hanté par ceux et celles qu'il a laissés derrière lui) dans l'optique d'une mémoire corrective<sup>143</sup>. Or, voilà un changement significatif : cette nouvelle digression sur les événements meurtriers de l'année 1992 dépeint un affrontement opposant, d'un côté, les unités de défense territoriale bosniaques

---

<sup>143</sup> C'est ce que suggère, à nouveau, la figure des images inachevées : « Il y a dans la chambre de ma grand-mère un carton qui contient quatre-vingt-dix-neuf images inachevées. Je vais rentrer à la maison et les terminer l'une après l'autre (*Le soldat et le gramophone, op. cit.*, p. 264). »

et, de l'autre, les forces serbes. On ne retrouve donc plus cette dissymétrie caractéristique des scènes de conflit précédentes, centrées exclusivement sur les pogromes d'avril-juin 92 contre les Musulmans de Bosnie-Herzégovine. La scène débute alors qu'un cessez-le-feu vient d'être annoncé par radio. Cette situation initiale, bien qu'elle présage une trêve assez longue, est aussitôt contrariée par le chef des troupes bosniaques, Dino Zoff, qui lance un défi inattendu au camp serbe : « Alors les tchetniks, vous voulez encore prendre une branlée ? La main dans son pantalon, il s'est mis à balancer les hanches d'avant en arrière, en avant, en arrière, puis a franchi quelques mètres en direction du ballon, à l'endroit où Ćora était étendu par terre, un énorme trou dans la tête (p. 280). » Une partie de football s'engage alors entre les deux armées antagonistes que le narrateur (en focalisation externe) commente sans omettre aucune des péripéties du match, faisant de surcroît usage d'un lexique sportif si spécialisé qu'il tend à faire oublier le cadre liminaire du conflit armé (même s'il est vrai que divers « accidents » viennent le rappeler par intermittence). Lorsque, enfin, les hostilités reprennent (p. 293), les soldats de la troupe de Dino Zoff sont immédiatement pris à revers par l'ennemi serbe, plus prompt à réagir qu'eux. Une dispute s'engage alors entre Dino Zoff, fait prisonnier, et le général Mikado, qui commande l'unité serbe, afin de décider si oui ou non le jeu commencé doit se poursuivre jusqu'à son terme. Il s'avère tout de suite que les enjeux du football doivent primer sur la bataille en cours, sinon le général Mikado risque de perdre la face (ce qui se produira d'ailleurs) : « Si t'es un vrai footeux [Bist du Fußballer genug], continuons la partie ! Et si on renverse le score et si t'es vraiment un homme, personne ne sera exécuté ici, personne !... Si vous gagnez... il se tourna vers ses hommes et les regarda, puis se redressa, eh bien dans ce cas, tu demeureras pour le restant de tes jours un putain de misérable assassin ! (p. 294) ». Le match reprend donc, même si la mauvaise foi du général serbe menace de tout faire basculer. L'épisode peut se schématiser ainsi :

Figure 4: schéma de la partie de football dans *Le soldat et le gramophone*



Il n'est pas impossible que Stanišić, en incluant ce chapitre dans son roman, ait voulu faire allusion à une réalité relativement méconnue des conflits des années 1990. Plusieurs dizaines de milliers de soldats mobilisés – en Voïvodine, notamment, où ils furent très nombreux – ont en effet refusé de prendre les armes, allant jusqu'à mettre leur vie en danger par cet acte de désobéissance<sup>144</sup>. On peut citer l'histoire notoire de Vladimir Živković, qui a elle-même inspiré des projets artistiques (Salzano, 2013) : en 1991, durant la guerre de Croatie, ce réserviste, mobilisé de force, abandonne sa position et conduit son tank jusque devant les portes du Parlement yougoslave, à Belgrade, pour protester contre la guerre. La sociologue Janja Beč Neumann a récemment proposé de dresser un monument en l'honneur de ces déserteurs, dont la mémoire est encore taboue en Serbie, et bien-sûr, dans un certain sens, le soulèvement des soldats serbes contre le général Mikado, tandis que celui-ci s'obstine à refuser un but prodigieux pour les Territoriaux (Stanišić, 2008, pp. 301-303), est une façon de leur rendre hommage. Pourtant, la manière dont Stanišić reconstruit ici le théâtre des affrontements a quelque chose à voir avec l'*idéologie*, au sens où l'entend Karl Mannheim (2003, pp. 52-55), dans la mesure où elle ne permet pas de comprendre la réalité de la guerre, mais s'efforce au contraire d'y échapper par l'expression d'un absolu : c'est l'idée quelque peu sentimentale (aussi sous-entendue par Hatzfeld) que la passion et l'énergie du jeu peuvent suffire à rassembler les individus, à contenir leur impulsions destructrices et à reconnaître leur communauté – et par la construction d'un espace qui vient valider cet idéal et lui donner une forme

<sup>144</sup> Il n'est pas inutile de rappeler que le droit à l'objection de conscience n'était pas reconnu, dans la pratique, en République fédérale de Yougoslavie et en Croatie (Hans Göran Franck, *Rapport sur les déserteurs et les réfractaires des Républiques de l'ex-Yougoslavie* (n° 7102), Strasbourg, Assemblée parlementaire, 1994).

plausible, concrète. Selon nous, Haines est dans l'erreur lorsque, tout en reconnaissant que Stanišić « risks the sentimentality which can attend a child narrator (2010, p. 160) », elle interprète la scène comme une représentation amplement suggestive de ce qu'elle appelle un « conflit domestique ». Son analyse, apparemment, achoppe dès qu'il s'agit d'examiner toutes les implications du programme annoncé par Aleksandar, qui, évidemment, réfléchit le plan d'écriture de l'auteur réel, pour qui il n'y a aucune objection à ce que l'imaginaire fasse valoir ses droits à l'écart<sup>145</sup> : « Je veux entendre une histoire d'un autre monde ou d'une autre époque, mais tout le monde ne parle que de maintenant [...] (Stanišić, 2008, p. 160) » ; « [...] j'écris : On devrait inventer un rabot honnête qui saurait débarrasser les histoires de leurs copeaux de mensonges et les souvenirs de l'illusion. Je serais un collectionneur de copeaux (p. 319). »

Ce programme est plutôt varié puisqu'il s'actualise à travers différentes « sphères »<sup>146</sup> qui attestent chacune d'un espace exclusif, une alternative à la dure réalité – la première en ligne étant à n'en pas douter celle du cocon maternel, dont le contenu figuratif s'exprime en divers endroits du récit où il est fait écho à la nourriture, comme avec la « glace Stela [...] une glace enceinte » (p. 201) qu'Aleksandar affectionne tout particulièrement. La sphère du football, par laquelle Stanišić confère au combat armé un nouveau visage, est sans doute la plus problématique, à cause de son rapport étroit, sur le plan historique, avec le monde politique et donc, forcément, la question nationale. À travers la querelle entre Dino Zoff et le général Mikado, Stanišić conçoit bien une utopie sportive où le jeu (un jeu parfaitement réglé, régi par des lois inviolables), en remplaçant l'affrontement réel entre soldats, va permettre de rétablir la fraternité perdue entre Serbes et Bosniaques autour de valeurs fortes partagées. C'est ce à quoi prépare la réplique « Si t'es un vrai fouteux [...] », qui établit d'office un monde hypothétique au sein duquel le football devient littéralement l'étalon de toute morale et de vie sociale. Sans tenir compte du tableau improbable, dans le contexte d'un conflit moderne, de généraux en train d'œuvrer sur le champ de bataille au coude-à-coude avec leurs troupes, il est encore plus difficile d'envisager un sport dont l'universalité serait telle qu'il puisse être placé au-dessus de l'existence des individus, commandant leur destin. C'est pourtant bien à cette

---

<sup>145</sup> De telles prises de position se manifestent notamment dans son article sur la place des auteurs migrants : « Three Myths of Immigrant Writing: A View from Germany », *art. cit.*

<sup>146</sup> Nous nous référons ici à Peter Sloterdijk.

vision que convie, par exemple, l'épreuve de force de Meho, contraint d'aller récupérer le ballon malencontreusement tombé au beau milieu d'un champ de mines, et en lui précisant « [qu']il était impossible de lui donner un plan avec l'emplacement exact des mines (p. 289) ». Stanišić, d'ailleurs, n'hésite pas à jouer sur ce décalage, qui fonde le comique, par lequel une simple balle devient un objet sacré : « Tiens, pour le ballon, fit signe le joueur serbe en tendant à Meho un gilet pare-balles, emballe-le bien avant de revenir (p. 290). » Mais il s'agit d'une ironie légère, faite pour égayer l'esprit et ainsi amener le lecteur à se laisser porter, qui, en soi, ne vient pas violer l'harmonie supposée de cette bulle imaginaire où le défi sportif a remplacé le combat et, bien entendu, au sein de laquelle le ballon fait religion là même où, normalement, la « balle » aurait dû diviser. Une fois cette prémisse posée, Stanišić peut alors déployer son récit, selon un ordre rationnel (qui tranche avec le surréalisme des scènes précédentes sur le nettoyage ethnique), de façon à déconstruire la guerre, qui ne devient dès lors plus que la toile de fond d'une toute autre aventure : une histoire de famille recomposée, au fond, à travers l'évocation d'un passé commun sous l'étoile rouge yougoslave, qui semble renaître de ses cendres sous la forme d'un ballon de football. Selon le principe des décrochements épisodiques, typique du roman picaresque, le tête-à-tête, sur la surface de jeu, entre Kiko et Mickey, force ainsi le souvenir d'une enfance partagée entre canailles, avant que les hasards de la vie ne les séparent :

Un peu à l'écart, Kiko et Mickey se tenaient par les épaules. Ils avaient été ensemble à l'école, avaient l'un et l'autre triplé leur classe de quatrième, ce qui n'était pas commun. Mais ce qui l'était encore moins, c'était de voir un élève tripler quatre fois. Un jour, au beau milieu d'un contrôle de maths, le garçon qui allait toujours bouche bée avait demandé comment donc on s'y prenait pour apprendre. Ses camarades voyaient en lui un brave colosse calme et bonasse, qui, lorsqu'on lui avait demandé quand Christophe Colomb avait découvert l'Amérique, avait jeté un coup d'œil par la fenêtre avant de répondre : Doryphore. En revanche, à peine âgé de dix-sept ans, Kiko passait déjà pour l'un des plus sérieux espoirs du foot du pays. Tandis que les équipes de première division lui faisaient des avances, Mickey, de son côté, s'éreintait nuit et jour à la ferme de ses parents et rien ne laissait imaginer que pour lui viendraient des jours et des nuits meilleurs (pp. 284-285).

Plus loin, le lecteur découvre que Meho, pourtant Bosniaque, exhibe fièrement un maillot de l'Étoile rouge de Belgrade qui, comme l'explique Haines (2010, p. 162), était un club sportif fortement associé au nationalisme serbe. Mais sur ce nouveau territoire délimité



par quatre lignes fabuleuses, il pourra rétorquer sans aucune gêne : « [...] tu sais, d'où vient mon équipe, je m'en tape ; les gars, ils jouent au foot, c'est tout. Quand j'étais haut comme ça – Meho mit la main à la hauteur de sa hanche –, c'étaient mes héros (Stanišić, 2008, p. 292). » Et lorsque le général Mikado n'obtient plus le consentement de ses propres soldats, la raison n'en est nullement liée au non-respect des règles du combat (qui apparaît dès l'abord comme étant criminel), mais bien au refus de participer aux valeurs imposées par le jeu. Malgré tout, ce personnage reste un maillon essentiel, puisque, fonctionnant un peu comme une synecdoque du conflit, il permet de maintenir la tension entre les deux univers, et ainsi de faire voir la guerre selon une nouvelle « pertinence » (Ricœur, 1997) où ce qui se jouerait serait justement cette « troisième géographie », donnant à imaginer une autre paix que celle qui fut entérinée par les accords de Dayton (très contestés, comme on le sait).

Cela va de soi, en forçant l'identification à la culture du football, Stanišić entend guider le jugement par le renvoi à un espace extrêmement contemporain, médiatisé et, du coup, internationalisé, marqué par une génération qui ne se reconnaît plus dans les anciens cadres nationaux, aux frontières bien tranchées, et où il vaut mieux être « du cru ». Évoquer le football dans le contexte de la guerre de Bosnie-Herzégovine, c'est donc aussi dire à quel point ce conflit paraît suranné. Mais c'est en ouvrant à ce genre de considérations que le texte, par ailleurs, se raccroche à l'idéologie, dans la mesure où la réalité du football est tout autre que ce que l'auteur en dit, en valorisant l'émotion et l'enthousiasme dans leur plus simple expression. Ainsi, bien plus que le tir olympique (cf. Hatzfeld), le football sert aujourd'hui à véhiculer le sentiment national, tout en le modernisant, en l'adaptant à de nouvelles réalités qui, sinon, le rendrait caduc. De nombreuses études<sup>147</sup> montrent à quel point la compétition sportive et, en particulier, le

---

<sup>147</sup> En dehors de l'étude de Luc Robène, *Le sport et la guerre : XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, qui, rappelons-le, questionne comment ces deux domaines ont pu interférer au cours de leur développement historique, signalons que de nouvelles recherches portant sur les relations entre le sport et la violence sont en cours, menées principalement par Luc Robène et Dominique Bodin. Jean-Michel Faure est l'auteur d'un article essentiel (« Sport et violence », *Lignes*, vol. 25, n° 2 (1995), pp. 99-113) qui replace la question du sport dans la perspective de l'ordre national qui, pour s'accomplir, fait place à des formes ritualisées de la violence favorisant la compétition, l'esprit de corps, l'éducation civique des individus comme leur sensibilisation à la guerre. Pour en venir plus précisément au football, il vaut la peine de mentionner l'ouvrage de Vic Duke et Liz Crolley (*Football, nationality and the state*, New York, Addison Wesley Longman, 1996, [Kindle file]). Divisée en deux parties, celle-ci interroge autant la possibilité pour le football de faire coexister plusieurs nations au sein d'un seul État que celle de fonctionner comme une véritable extension de l'État. Enfin, on pourra aussi se référer au dossier de

football, ont une forte résonance identitaire. Parce qu'il rassemble, « éduque », confère une forte légitimité à l'affrontement, le sport sert aussi à mobiliser, à raffermir les esprits autour d'une idée qui fera évènement, préparant ainsi « aux luttes futures » (Faure, 1995, p. 104), tout en facilitant, de la sorte, le renforcement du pouvoir de l'État. Nous avons vu, précédemment, que l'histoire du sport est intimement liée à celle de la guerre. Il faudrait ajouter que l'entreprise sportive, à cause de ses retombées politiques, exemplifie à merveille le rapport entre violence et ordre social examiné par Wolfgang Sofsky, pour qui « [l]a violence est systématiquement intégrées aux formes fondamentales de la vie sociale » (2002, p. 79). Si le football fait rêver à une société plus juste (après tout, il est loué pour ses valeurs démocratiques et c'est toujours ainsi qu'on le présente dans les médias lors des grandes rencontres internationales), il agite aussi le spectre de la guerre : on ne dénombre plus, aujourd'hui, les agressions meurtrières, en marge des matchs, entre supporters serbes, bosniaques, croates ou albanais. L'échec de Stanišić à engager « une pensée de l'utopie qui se fait violence à elle-même, qui inclut dans son mouvement la critique de l'utopie », selon les termes de Miguel Abensour (Berchtold, 2011, pp. 330-331), montre bien le double tranchant de son récit : alors qu'il condamne les nationalismes particuliers, c'est bien un mythe *national* – celui de la Yougoslavie – que réhabilite son utopie sportive, indirectement<sup>148</sup>. Pourtant, plusieurs historiens et politologues, comme Andrew B. Wachtel (1998) et Paul Garde (2000), se sont efforcés d'établir le caractère artificiel de cette construction yougoslave. De plus, l'écrivain, inconsciemment semble-t-il, reconduit certains stéréotypes sous le couvert de la farce. Par exemple, que penser de la fourberie du jeu serbe, prompt à recourir aux armes de poing lorsque le match tourne en faveur de l'équipe adverse ? Que dire du style de jeu de Mickey, dont les tirs « mécaniques » finiront par mettre en sang le gardien des Territoriaux (Stanišić, 2008, p. 305) ? Ce n'est en tout cas pas sans plaire à l'opinion allemande, à l'époque où le fossé se creuse, pour qui, si du moins l'on en croit Garde, « la Serbie est depuis le début du

---

revue dirigé par Faure et Charles Suand, consacré aux enjeux du football dans le cadre des espaces nationaux (« Les enjeux du football », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 103, n° 1 [1994]).

<sup>148</sup> Ce mythe n'est d'ailleurs pas en contradiction avec la réalité de la guerre. Ainsi, pour ce qui est du conflit au Kosovo (1998-1999) du moins, la décision de prendre les armes n'impliquait pas forcément de voir en l'ennemi le membre d'un clan potentiellement dangereux, mais, plus simplement, de reconnaître que celui-ci avait trahi les valeurs yougoslaves qui les unissaient tous. Le nationalisme sous-entend alors que l'autre n'accorde plus d'intérêt au « vivre ensemble », pour reprendre une formule de plus en plus creuse aujourd'hui, et qu'il faut donc se résoudre à le combattre.

siècle le trouble-fête des Balkans, qui en permanence cherche querelle sans raison à tous ses voisins [...] (Garde, 2000, chap. XXII) ». Le football, semble-t-il, ne peut pas empêcher la mise en scène des identités collectives (nouvelles entités qu'il faudra bien ensuite protéger et défendre, pour les faire exister), sauf, évidemment, si l'on se persuade que les joueurs sur le terrain n'incarnent pas, à leur façon, une collectivité idéale.

## Un nouvel Éden : nature et nation

La tentative de remédier par la littérature à cette « enfance inachevée », bouleversée par l'intrusion de la guerre et l'exil forcé hors des frontières, comme on le voit, n'est plus si innocente qu'elle peut le sembler au premier abord, puisqu'elle implique, subrepticement, une réhabilitation de la nation. Pour retrouver l'enfance perdue, il faut donc aussi reconstituer cette communauté qui l'aurait rendue possible, quitte à la refonder par la fiction et, par là, mieux la faire coïncider avec l'image d'un bonheur tendre et innocent. Nous l'avons vu, même si nous n'avons pas approfondi la question (ni le rapport qu'elle peut entretenir avec l'idée d'une société meilleure), Stanišić se réfère largement au spectacle télévisé, une culture « mondialisée » en quelque sorte : Speedy Gonzales, Félix le Chat, Mickey Mouse, Superman, les cowboys de John Wayne, Bruce Lee, Carl Lewis et Mohammed Ali, sont autant de figures saillantes de « l'industrie du rêve » incarnée par les studios d'Hollywood, ayant marqué toute une génération d'enfants à travers le monde entier. Mais, à l'extrême opposé – ces échos à l'héritage du petit écran tendent justement à le faire oublier –, *Le soldat et le gramophone* se laisse aussi tenter par le folklore et une forme de régionalisme qui s'exprime à travers un lieu commun bien connu : c'est la sensibilité à la nature et à la vie rurale, non sans faire affleurer le mythe génésiaque d'un creuset primitif où les êtres vivaient encore au rythme des saisons, en communion parfaite avec un sol florissant et nourricier. Nous nous étions brièvement arrêté sur cet aspect de l'œuvre en évoquant la formation d'un *locus amoenus* qui offrait une sorte de contrepoint aux descriptions du nettoyage ethnique. Il est temps d'y revenir.

Dans un article au titre assez éloquent : « Mitteleuropäische Blickrichtungen », Norbert Wichard (2012) suggérait que Stanišić, tout en ramenant l'Histoire sur le devant de la scène, plaçait en ligne de mire de son récit cette *Mitteleuropa* que, mentionnons-le, l'écrivain yougoslave Milo Dor (1999) avait tenté de délimiter géographiquement en

établissant un réseau poétique des différentes régions et villes sensées la parcourir et la révéler à soi. Il est toutefois surprenant que le critique allemand n'ait pas remarqué à quel point cette construction textuelle d'un lieu mythique d'Europe centrale tient précisément à la présence de la nature : une géographie sans doute assez discrète, mais non moins présente et diversifiée, qui se profile à l'arrière-plan de la chronique biographique relatée par Aleksandar. Au-delà de la présence obsédante de la Drina (qui, implicitement, fait la liaison entre plusieurs espaces séparés par les nouvelles frontières post-yougoslaves), le regard s'appesantit ainsi volontiers sur la luxuriance du paysage local, avec ses couleurs chatoyantes, même lorsque rien ne semble le motiver, comme dans cet épisode de traque au cochon : « Devant le cochon, la forêt et ses camarades sauvages, au-dessus, les monts, et ici, nos prairies : seule la Drina offre un vert plus resplendissant, on a envie de tomber à genoux et de manger de l'herbe (Stanišić, 2008, p. 57). » On peut même repérer, à travers les tableaux impressionnistes du terroir, cette conception romantique d'un esprit unique qui ferait vibrer à la fois la nature et les êtres :

Mon Višegrad s'est étendu en tous sens vers les montagnes. Mon Višegrad s'épanouit en deux cours d'eau qui se sont donné [sic] rendez-vous ici, la Drina et le Rzav, un rendez-vous qui n'en finit pas, permanent, de toutes les secondes. Qui est venu rejoindre qui, de vous deux, qui était là le premier ? Je lance cette question de l'endroit où ils se retrouvent. [...]

Les monts accompagnent la Drina, ils l'enserrent entre des rocs escarpés, ils font résonner mes paroles. Plus les rochers sont hauts, plus le fleuve est profond, me semble-t-il, et plus on est soi-même perdu, abandonné, qu'on soit dans une barque ou sur la rive (p. 248).

Il faut enfin noter que les dernières pages du livre, où Aleksandar, devenu adulte, accomplit une forme de rituel par lequel il renoue avec son passé d'avant la guerre, nous font déboucher sur un « tunnel végétal » qu'il faut alors franchir en véhicule, un peu comme si ce retour symbolique correspondait à une remontée jusqu'aux premiers âges, celui des ancêtres qu'incarnent, à leur manière, les arrière-grands-parents Nikola et Mileva : « Nous sommes attaqués sur le flanc par des branches de mûriers, des buissons sauvages, des lianes épineuses, et même des rosiers, il ne reste qu'un étroit passage surmonté par les branches entrelacées de jeunes chênes (p. 368). » La scène de l'offrande mortuaire sur la tombe du grand-père Slavko (pp. 371-373), qui succède à ce voyage, est assez ambiguë : d'un côté, elle invite à reconsidérer les étapes du récit en les inscrivant dans un cycle fondamental de la vie et de la mort qui transcende l'horreur, de l'autre, elle

pourrait faire penser à un pur morceau d'anthropologie (l'offrande mortuaire est un rite bien documenté de l'orthodoxie balkanique) assez mal choisi, il faut le dire, dans la perspective d'un conflit civil où le rejet de l'autre pouvait s'appuyer sur la démonstration que l'on avait été, après tout, le premier à occuper le sol.

Il est vrai que l'écriture de la nature – en particulier, cette nature « vue du ciel » à laquelle convie l'image du fleuve imperturbable, avec ses affluents, son lit qui se déplace, ses « rapides, ouvertures sur les profondeurs » (p. 375) – semble inviter, en de brefs instants, à une vision de l'homme replacé dans un cadre qui le dépasse, celui des vastes ensembles à la Saint-Exupéry (ou comme chez Andreï Tarkovski), condamnant, sans même une parole, ses actions les plus graves à n'être que frivolités, tentatives grotesques de modifier le cours impassible du monde. Pourtant, d'après nous, il s'agit là surtout d'un effet d'intertexte : une résonance du *Pont sur la Drina*, qui travaille ce contraste entre, d'un côté, l'évolution lente du pont sur le fleuve et, de l'autre, la succession rapide, éphémère, à la limite du risible, des événements politiques et leurs cortèges de déplacements de populations. L'anthropomorphisation de la nature – ainsi, Aleksandar peut converser avec la Drina – finit en effet par contrarier cette lecture et conduit à attribuer aux éléments naturels, réduits à échelle humaine, un jugement que l'on devine être celui de l'auteur : « Elle [la Drina] l'avoue, oui, elle connaît la peur. Elle défie le froid de l'hiver et les pluies de l'automne ne la bouleversent pas, mais elle a peur que les coups de feu nous contaminent nous aussi et nous donnent la guerre (p. 252). » Ce qui est recherché, c'est davantage une célébration du paysage régional, mis en récit pour en exprimer une certaine légèreté, un idéal d'innocence et de pureté qui puisse correspondre à l'imaginaire d'une enfance douce et insouciante dans les Balkans. Si le romancier préfère afficher ses distances avec le réalisateur Kusturica, « piège à touristes » selon lui (Landrot, 2008), une séduction en tout point identique opère pourtant dans *Le soldat et le gramophone*, au point d'y retrouver exactement les mêmes clichés de la vie rurale. L'inauguration des nouvelles toilettes, remplaçant les latrines (Stanišić, 2008, pp. 47-48), ou la mise à mort du cochon, prélude à un repas pantagruélique arrosé de slivovitz et accompagné par l'orchestre (pp. 52-53, 56-59), témoignent ainsi, au-delà de leur charge burlesque évidente, d'un espace exclusif que la modernité n'a pas encore tout à fait rattrapé et qui, à cause de cela, peut éveiller la nostalgie du passé, nourrir une forme de liturgie dédiée au patrimoine régional. Pour sa part, Nataša, avec « ses plantes des pieds

sales, ses nattes tressées » aurait sans doute beaucoup plu à Mark Twain ; les personnages féminins, de manière générale, sont associés par un trait ou un autre à cette vision du jardin d'Éden, vierge, pur et radieux, et, bien-sûr, à l'abri. À l'inverse, le lieu d'exil, quand il est décrit, est placé sous le signe de la déchéance causée par l'urbanisme sauvage : « La ville d'Essen tout entière n'est en fait rien d'autre qu'un énorme garage et on aurait presque envie de remercier les mauvaises herbes qui poussent entre les pavés de tenir le coup (p. 168). »

On s'en rend compte, ce paysage romantique d'une Yougoslavie de l'enfance heureuse, qui s'oppose diamétralement au *no man's land*, dépeint par Zoran, des nouvelles réalités de la Bosnie-Herzégovine (pp. 173-175), repose au fond sur les mêmes présupposés que Wachtel repère dans *Making a Nation, Breaking a Nation* (1998) s'agissant de la construction, à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle, d'une identité nationale yougoslave ; or, celle-ci s'est soldée, comme nous l'avons déjà évoqué, par la réapparition des « nationalismes ethniques ». Et ce n'est pas tout : en même temps que l'œuvre de Stanišić peut se lire comme une nouvelle tentative d'unification culturelle par la mise en valeur d'un fond commun (il ne fait aucun doute que le décor naturel constitue, à ce niveau, un facteur essentiel), certains des enjeux soulevés par l'écrivain sont aussi ceux qui furent repris, pour les détourner, par les leaders politiques des années 1990. Ainsi, la célébration, par les poètes, de la nature a pu servir, insidieusement, l'action politique sous la forme d'une instrumentalisation du folklore national, s'appuyant quant à lui sur le caractère prétendument naturel, non corrompu, de la civilisation, par référence aussi à un *Volkgeist* dont les racines seraient ancrées très profondément dans le sol et cela depuis l'aube des temps. Comme le souligne Ivan Čolović :

Le pouvoir politique moderne, d'une part, modèle, rationalise, esthétise, structure, urbanise, bref, cultive le matériau que le peuple et sa culture traditionnelle livrent à l'état brut. La grandeur, la gloire de la nation est la création, l'œuvre du pouvoir politique. Ce pouvoir, d'autre part, se pose en défenseur de l'authenticité, de la pureté et du caractère naturel de la culture populaire. Pour incorporer ces traits à la représentation qu'on se fait de lui, il mystifie, innocente, naturalise ses intérêts réels et s'adresse au peuple pour lui faire croire que les messages formulés dans le style folklorique sont l'expression de sa volonté profonde, la voix authentique de la nature elle-même. A l'époque moderne, la *vox populi* est moins la *vox dei* que la *vox naturæ* (2005, p. 65).

## Conclusion

Optimisme – pessimisme : voilà à quoi pourrait se résumer, en grossissant un peu les traits, les deux alternatives que proposent au lecteur les textes de Stanišić et d’Ugrešić face à ces « secrètes injustices » que sont les massacres de Višegrad (moins connus que ceux de Srebrenica) et cette chasse aux sorcières d’un nouveau genre dont Zagreb fut (encore une fois) le théâtre, lors du conflit déclenché en 1991. D’un côté, une disposition d’esprit plutôt résignée (parfois, jusqu’à l’autodestruction), mais qui, paradoxalement, exprime une intense révolte par son refus des concessions, son désir de faire tomber les masques, quitte à se découvrir soi-même dans sa nudité ; une situation à l’image du roi Lear, elle aussi animée par l’énergie de la tragédie. De l’autre, l’attitude parfaitement incarnée par le personnage d’Aleksandar – dont on devine qu’il est un double de l’écrivain – qui consiste justement à ne « jamais se satisfaire de ce que l’on voit », même si, pour cela, il faut admettre que « la magie est notre dernière chance » (Stanišić, 2008, p. 33). Toutefois, le défi inhérent à cette posture ne risque-t-il pas de se changer en bravade si elle engage alors détourner quelque peu le regard (on l’a bien vu, la scénographie de l’enfant-témoin avait ses limites) ? Un dilemme se pose concernant ce qui peut être mis de côté, mais que le roman de Stanišić ne résout pas toujours.

Dans *Le derviche et la mort*, Meša Selimović (2004) évoquait le destin d’un cheikh estimé qui, apprenant l’arrestation de son frère par les autorités ottomanes, suivie de sa mise à mort, sera lentement amené, en voulant pourtant saisir et étaler au grand jour l’injustice d’un pouvoir arbitraire, à faire lui-même usage de cette terreur contre des innocents. Plus proche de nous, Lionel Duroy (2012) s’est interrogé sur le caractère parfois quasi inéluctable de la haine :

[Marc :] [...] ils sont condamnés à défendre cet isolement, ces frontières, et même à en vanter les mérites pour ceux qui ont le plus souffert de la haine des autres. Comment Pavlusko pourrait-il tenir un autre discours, lui dont ils ont tué l’enfant ? Et Slobodan Jasnić, le père de Jelica, dont la famille a été anéantie par les oustachis, que pourrait-il souhaiter de mieux pour ses enfants et petits-enfants que ces frontières ? Après toutes ces guerres, ils savent bien qu’ils ne réussiront jamais qu’à s’entretuer. Comment vont-ils survivre à cette folie ? (248) »

Face à ces récits, la réponse de Stanišić se situe bien à l'extrême opposé : le retour optimiste qu'il annonce sur cette période chérie de l'enfance yougoslave est à la fois un bond de géant par-dessus « toutes ces guerres » et une invitation à envisager en quoi une conscience lucide, mais tout à la fois mobile et flexible, pourrait fournir des repères qui aideraient, à la longue, à changer les mentalités. Une telle réponse était sans doute attendue de la part d'un jeune écrivain qui n'a pas été marqué excessivement par la guerre – du moins, pour qui il était encore temps de se construire un autre lendemain (à la différence d'Ugrešić) – et qui, à travers le changement de culture et de nationalité, a certainement dû éprouver la nécessité de rompre certaines amarres, leurs cercles vicieux y compris (sur ce point, il aurait été utile de comparer d'autres voix similaires). L'écrivain peut ainsi, avec une facilité déconcertante, transiter d'une scène d'incursion armée (2008, p. 125), avec son lot d'exactions, à un lieu chimérique au sein duquel la guerre n'est rien d'autre qu'une « bataille de petits pois » (pp. 126-128) et où l'effusion de sang ne peut provenir que d'un saignement de nez, tandis que des mères bienveillantes n'ont qu'à tirer les oreilles coupables lorsque les choses dérapent. On peut reprocher à Stanišić de ne pas attaquer les problèmes de fond ; nous avons vu, par ailleurs, que les mondes alternatifs qu'il propose sont souvent à double tranchant. Mais cela n'exclut pas l'intérêt de son approche du conflit en Bosnie-Herzégovine, qui a quelque de l'utopie concrète à la Bloch. Ainsi, ne faut-il pas reconnaître que les nouvelles générations contestent plus facilement, aujourd'hui, l'héritage des aînés, les modèles de société – obsolètes – hérités du XIX<sup>ème</sup> siècle ? Donner la parole à l'enfant, c'est aussi attester de ce changement. De surcroît, n'en déplaise à Ugrešić et ses spécialistes du « *disaster management* », les outils développés en rapport avec le droit international ont fait d'énormes progrès, tandis que la société civile est amenée à jouer un rôle de plus en plus prépondérant : qu'on songe à la récente implantation de la norme Responsibility to Protect (RtoP), qui, en offrant une assistance aux États individuels, contraint, de manière effective, ceux-ci à protéger les populations sur leur territoire ; pensons aussi aux moyens technologiques déployés par une organisation de société civile telle que The Sentinel Project (2008) pour prévenir les atrocités de masse.





## Troisième partie : revoir l'Afrique après le génocide, un projet commun, des choix distincts

Nous ne prétendons pas savoir exactement pourquoi,  
Sur les vertes collines du Rwanda,  
Des fils de Gihanga ont coupé d'autres fils de Gihanga en morceaux.  
Mais nous croyons comprendre ceci :  
Arrachez pendant un siècle jusqu'aux racines même de la culture  
d'un peuple,  
Et vous planterez, d'un même élan, dans chaque tête,  
les germes du crime. (Groupov, *Rwanda* 94)

[...] j'ai inventé des mots, voltiges, des mots, flèches poignardant  
l'aphasie, des mots, ordures déversées au dépotoir, poubelle de  
l'existence vile, veule, vaine... J'ai inventé des quenouilles de mots,  
parce que les mots tissent et confectionnent la vie. (Koulsy Lamko,  
*La phalène des collines*)

Les massacres survenus au Rwanda d'avril à juillet 1994 ont fait l'objet d'une plus grande attention que les guerres d'ex-Yougoslavie, en particulier dans le monde francophone. Bien-sûr, il s'agit du quatrième génocide au XX<sup>ème</sup> siècle. Mais il faut aussi remarquer que l'image qui s'est construite de l'Occident au fil du temps tient davantage des rapports que l'Europe et l'Amérique du Nord ont entretenu avec le continent africain que des réalités de la Guerre froide, entre bloc de l'Est, bloc de l'Ouest et pays non-alignés. Les récits sur le Rwanda de ce second volet se distinguent des romans des deux premières parties en ce sens que le contexte y est plus pesant, plus incisif que dans les premiers textes étudiés. Dès lors, les choix d'écriture sont globalement différents. Si pour Hatzfeld, Stanišić ou Ugrešić, il s'agissait surtout de créer un univers aporétique, dans les fictions franco-africaines sur l'horreur des tueries des Tutsi et des Hutu modérés, l'entreprise envisagée est plus directement *langagière* : le monde ébauché est plutôt celui d'une parole singulière et utopique. Telle est la fonction de l'ironie, chez Tierno Monénembo (2000). La verve gouailleuse de Faustin Nsenghimana va ainsi de pair avec la figure du cynique, autour duquel s'articule l'idée d'une forme de parole exemplaire,

mais impensable dans le présent. Pour leur part, les nouvelles poétiques d'Abdourahman A. Waberi (2000) et de Véronique Tadjo (2000) misent sur une intertextualité forte qui contribue à modeler les engagements éthiques, esthétiques et émotionnels du lecteur avec le récit. Et comment saisir l'opération de Boubacar Boris Diop qui, dans *Murambi : le livre des ossements* (2000), redessine la silhouette spéculaire du conteur oral pour la renverser ? Les outils théoriques et méthodologiques qui seront convoqués dans cette partie reflètent ce changement d'orientation. Sans toujours les citer, nous ferons plus directement appel à des études portant sur l'analyse de discours (Authier-Revuz, 1995 ; Benveniste, 1976 ; Grize, 1996 ; Maingueneau, 1996, 2005 ; Zima, 2000), le dialogisme (Bakhtine, 1978, 1998 ; Genette, 1982 ; Kristeva, 1978) et la généricité (Adam, 1997, 2001).

Si le problème « scénographique » (l'institution, à travers le discours, d'un espace d'énonciation) (Maingueneau, 1996, 2005) est si important pour ces nouveaux textes, c'est qu'il est davantage question de réévaluer les rapports que l'Afrique entretient avec l'Occident que de rendre compte des faits survenus au Rwanda ou ailleurs dans la région des Grands Lacs. Or, de tels rapports entre « l'Occident » et le continent africain ont surtout existé et subsistent encore par le truchement du regard. Ainsi, B. B. Diop s'appuie sur la métaphore du miroir tendu, un miroir d'Archimède qui aurait rendu l'Africain captif d'une image construite par d'autres, mais rendue invisible à lui-même : « L'Africain qui s'intéresse au génocide rwandais voit constamment les autres lui tendre un miroir sous prétexte de l'inviter à faire face à ses démons (2007, p. 53). » Dès lors, que ce soit dans *L'aîné des orphelins* (2000), *L'ombre d'Imana* (2000) ou *Murambi*, l'on découvre que les postures littéraires (les mises en scène auctoriales) ou simplement narratives impliquent toujours un langage figuré, voire figural (il l'est chez Tadjo), qui serait de l'ordre de la contre-mémoire – ou du contre-savoir (cf. Sob, 2003). Il s'agit alors de concevoir un nouveau regard par lequel redéfinir ce qu'est l'Afrique, « l'Africain » (Monénembo, B. B. Diop) ou encore la culture africaine (chez Tadjo), redéfinissant du même coup le sens de l'Occident.

Il y a une détermination plus importante de ces œuvres par rapport aux textes précédents sur l'ex-Yougoslavie. Les écrivains ont surtout cherché à remonter à une vérité (néo-)coloniale afin de déconstruire son langage, en faisant miroiter pour cela la

perspective d'un Verbe nouveau, ouvrant sur une connaissance elle aussi libérée. Nous verrons que l'intertexte colonial – qui, d'une certaine manière, réapparaît sous le vernis d'une prétention à l'objectivité des médias du génocide rwandais – a profondément déterminé les choix stylistiques des romanciers et poètes, en particulier ceux de B. B. Diop, dont l'écriture, paradoxalement pour ce penseur du miroir, se constitue tout autour de l'angoisse du reflet produit par l'autre-aliénant. Le contexte des écritures de la Shoah pèse aussi de tout son poids sur ces récits qui – nous y reviendrons – furent commandités par les animateurs d'un projet littéraire et artistique ayant vu le jour en France. Les enjeux liés à la Shoah tendent d'ailleurs à se mêler à la question coloniale.

Pourtant, au-delà des récurrences, chaque écrivain, dans sa façon d'approcher le génocide rwandais, s'est constitué une normalité à part. Celle-ci témoigne d'un certain désaccord – ou d'une indépendance – vis-à-vis des objectifs posés en amont par les organisateurs du projet d'écriture mémorielle. Ainsi, bien que les auteurs prétendent attester d'*une* (unique) parole, soi-disant « africaine », prenant à contre-pied le silence de bon nombre d'intellectuels africains sur les tueries de 1994, leurs textes montrent de profondes divergences quant à la manière dont cette parole devrait être appréhendée. Si Monénembo, B. B. Diop, Tadjou et Waberi ont tenté de saisir ce qui serait alors le lieu imaginaire de ce nouveau langage, l'on constate que celui-ci prend, à y regarder de près, une signification à chaque fois différente. Des disjonctions apparaissent d'un récit à l'autre, loin de l'unité apparente soutenue par le projet d'écriture collective – « panafricaine ». Ces disjonctions invitent à lire les paradoxes au cœur de leurs textes : ceux, redisons-le, d'une parole ou d'un regard échappant à l'emprise de ce qui fut à l'origine des crimes commis au Rwanda.

## Chapitre 5

### (Tierno Monénembo et Abdourahman A. Waberi)

#### Introduction

Même un lecteur peu attentif doit être surpris lorsque, tournant les premières pages d'un roman dévolu aux événements du génocide rwandais, son regard tombe sur cette épigraphe : « *On tue un homme, on est un assassin. On en tue des milliers, on est un conquérant. On les tue tous, on est un dieu.* Edmond Rostand » (Monénembo, 2000, p. 9). Au-delà du constat cynique de la relativité du crime, cet aphorisme tiré des *Pensées d'un biologiste* de Jean Rostand (1955)<sup>149</sup>, interroge le rapport indissociable entre le pouvoir et un savoir relevant toujours, finalement, de l'artifice. N'importe qui peut ainsi tuer un homme. Par contre, la mise à mort de milliers d'hommes implique déjà une emprise. Bien que l'acte soit fondamentalement identique, l'objet appréhendé s'est transmué du simple fait que les forces en cause ont pris d'autres proportions, modifiant par la même occasion la valeur morale du fait accompli.

Tierno Monénembo, dans *L'ainé des orphelins* (2000), se place résolument du côté de « l'assassin », et non pas de celui du « conquérant », pour aborder, par la littérature, un sujet aussi dévastateur que le massacre planifié de plus de 800 000 Tutsi et Hutu modérés. Le personnage clé du roman, Faustin Nsenghimana (qui tantôt guide, tantôt déroute le lecteur à la façon d'un nouveau Jean-Baptiste Clamence), a bel et bien commis un crime en déchargeant son revolver sur Musinkôro, son ancien compagnon d'infortune. Son attitude franchement cynique, cruelle, apathique et obscène est d'ailleurs aux

---

<sup>149</sup> L'attribution de la citation à Edmond Rostand est erronée, mais il peut aussi s'agir d'une manière de jouer, déjà dans le paratexte, avec les codes littéraires, tout en bernant le lecteur engourdi. En effet, l'ensemble du récit est placé sous le signe de la duperie ludique.

antipodes de ce à quoi l'on peut s'attendre s'agissant d'un discours sur le génocide. Toutefois, on se souvient peut-être de la réplique de l'adolescent à son avocat Maître Bukuru : « [p]our l'ordure, mieux vaut la petite que la grande (p. 117). » Ne faut-il pas d'abord se demander ce qui est sous-entendu derrière la provocation d'une telle posture – celle, en dernier ressort, d'un anti-témoin.

Les écrivains africains Tierno Monénembo, Boubacar Boris Diop, Véronique Tadjo et Abdourahman Waberi ont réalisé chacun une œuvre écrite – toutes sorties en 2000 – commanditée par le biais de l'opération « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » du festival Fest'Africa<sup>150</sup>. Cet ambitieux programme fut coordonné, rappelons-le, par les journalistes Nocky Djedanoum et Maïmouna Coulibaly, eux-mêmes fondateurs de l'association Arts et Médias d'Afrique qui organise le festival. Si l'objectif visé par la commande était d'abord, selon les termes utilisés par Djedanoum dans une rétrospective du projet, de « raconter aux autres africains et au reste du monde le drame de ce pays [le Rwanda] » (2000a), la liberté dont jouissait chaque membre du groupe d'artistes leur permettait d'engager une réponse très personnelle face à ce troisième génocide du XX<sup>ème</sup> siècle. En fait, la sollicitation des Rwandais eux-mêmes à ne pas écrire de romans – « “Dites simplement les choses telles qu'elles se sont passées”, nous ont-ils répété (Brezault, 2000a) – n'a manifestement pas été entendue, puisque Monénembo et B. B. Diop ont opté pour une forme romanesque et que les deux recueils de nouvelles de Waberi et de Tadjo privilégient le travail poétique. Pourtant, malgré la variété de ces réponses, auxquelles font écho des partis pris esthétiques bien distincts, une récurrence se manifeste d'une œuvre à l'autre. Tous, à divers degrés, se sont attachés à contrecarrer ce qui leur apparaissait comme un imaginaire aliénant et destructeur initié par le regard colonial,

---

<sup>150</sup> Au total, une dizaine d'écrivains ont participé à cette résidence d'écriture, qui prévoyait un séjour de deux mois dans la capitale rwandaise, Kigali (la durée du séjour pouvait cependant être fractionnée en deux). Ces écrivains sont : Nocky Djedanoum, Tierno Monénembo, Boubacar Boris Diop, Abdourahman Waberi, Véronique Tajo, Koulsy Lamko, Monique Ilboudo, Meja Mwangi, Jean-Marie Vianney Rurangwa et Vénuste Kayimahe. À l'exception du Rwandais Kayimahe, tous résidaient à l'extérieur du Rwanda et n'avaient donc pas assisté aux tueries survenues entre avril et juillet 1994. Par la suite, d'autres écrivains et artistes se sont joints au groupe. On pense notamment à Jean-Luc Raharimanana, qui, avec son recueil de nouvelles *Rêves sous le linceul* (*Rêves sous le linceul : nouvelles*, Paris, Le Serpent à Plume, 1998), rédigé à partir d'avril 1994, faisait déjà allusion au génocide rwandais. Mais on pourrait également évoquer le plasticien Bruce Clarke, à l'origine du mémorial dénommé *Le Jardin de la Mémoire*, réalisé à Nyanza (à ce propos, voir Bruce Clarke, *Rwanda : Le Jardin de la Mémoire*, [en ligne]. <http://www.bruce-clarke.com/pages/le-jardin-de-la-memoire> [Consulté le 29 mars 2016]).

avant de se perpétuer sous d'autres formes à travers les rapports Nord-Sud qui ont caractérisé la période postcoloniale, à l'endroit de la réalité du continent africain et du Rwanda en particulier. Il faut garder à l'esprit l'image du « grand miroir », selon la métaphore décrite par B. B. Diop lui-même en revisitant la parabole de la caverne de Platon<sup>151</sup> (Diop, B. B., 2009b, pp. 368-371), qui aurait maintenu dans le piège les peuples africains depuis l'arrivée des premiers colons, et cela malgré le départ de ces derniers. Pour parler du Rwanda, il fallait donc en quelque sorte « décoloniser les connaissances établies sur eux [ces peuples], remettre à jour des généalogies nouvelles, plus crédibles, et pouvoir avancer une interprétation plus attentive au milieu et à sa véritable histoire » (Mudimbe, 1979, p. 27). De manière plus traumatique, il s'agissait aussi de rendre compte du drame de cette impossible reconstruction. C'est ce qu'illustre, par exemple, chacune des figures d'exilés chez Monénembo, enfermée dans le paradoxe d'une mémoire et d'une vérité vouées au néant et, du coup, forcée de se dire et d'exister alors qu'un non-lieu est déjà annoncé, tels Ahmed Nara dans *L'écart* (Mudimbe, 1979) ou « l'homme invisible » chez Ralph Ellison (1952).

Pour ce premier volet d'un diptyque consacré aux écrivains de Fest'Africa, nous proposons une mise en dialogue du roman *L'ainé des orphelins* de Monénembo (2000) et du recueil de nouvelles *Moisson de crânes* de Waberi (2000), textes qui ont tous deux l'intérêt de thématiser les langages de la vérité et du mensonge. La dimension langagière est bien-sûr plus manifeste chez l'écrivain franco-djiboutien Waberi, qui, en spécialiste des formes brèves à la jonction entre prose et poésie, s'attarde davantage sur la matière signifiante du langage, son épaisseur concrète, au détriment de la plénitude du signifié. Mais Monénembo accorde une valeur intime à cette exploration qui a sans doute mieux touché le lecteur, comme en témoigne la réception de son ouvrage en Europe. Le personnage de Faustin (le récit, de la première à la dernière page, repose sur le cadre scénographique de sa confession) incarne ainsi une figure symbolique de la parole vraie, qui vient appuyer une conviction sur le devenir de la société en Afrique. Nous y reviendrons. Dans *Moisson de crâne* comme dans *L'ainé des orphelins*, il apparaît très

---

<sup>151</sup> Ce miroir géant face auquel, dans *Les petits de la guenon*, des gorilles se livrent au massacre, en croyant reconnaître leurs ennemis à travers l'image déformée que le miroir leur renvoie, est une façon d'illustrer l'impact du discours colonial ou encore « afro-pessimiste » sur les Africains eux-mêmes. Nous y reviendrons au prochain chapitre lorsque nous évoquerons l'œuvre de B. B. Diop.

vite que la réflexion sur la forme d'un langage dépasse le cadre préalable assigné à travers l'opération de Fest' Africa : celui d'un point de vue africain sur le génocide rwandais. Cela est dû, en partie, à l'embarras suscité par ce projet de témoignage, amorcé à Lille dans le contexte plus général d'une mise en valeur de l'art et de la littérature africains sur la scène culturelle française. Toutefois, nous verrons que les réponses divergent d'un auteur à l'autre.

## **L'opération « Rwanda : écrire par devoir de mémoire »**

Pour comprendre pourquoi les écrivains du projet initié par Djedanoum et Coulibaly accordent une si grande importance à la conception d'un discours spécifiquement africain pour témoigner des événements rwandais, il faut revenir sur le contexte de la création d'une résidence d'écriture, à Kigali, dans le quartier populaire de Nyamirambo, réunissant des écrivains originaires de différents pays d'Afrique<sup>152</sup> dans l'optique de produire des textes qui, avant tout, sensibiliseraient les Africains à ce qui se passe sur leur continent. Notons toutefois qu'il existe déjà une littérature critique sur ce sujet<sup>153</sup>. Aussi, nous ne reviendrons pas en détail sur le projet lui-même, mais uniquement sur quelques aspects qui nous semblent problématiques et, en cela, assez révélateurs des particularités de l'entreprise. Cela permettra aussi, nous l'espérons, de mieux saisir le double enjeu – à la fois de témoignage et de « décolonisation » des savoirs – caractérisant la démarche poétique de Monénembo, B. B. Diop, Tadjou et Waberi.

---

<sup>152</sup> Dans une certaine mesure, le projet s'est aussi ouvert à des écrivains blancs – on peut mentionner le cas de l'écrivaine belge Monique Bernier, qui relate comment elle a intégré le groupe de Fest' Africa dans son ouvrage *Le silence des collines* (Joidogne, Les éperonniers, 2001, p. 32) –, mais l'ambition de Djedanoum était bien de reconstituer l'atmosphère des deux fameux Congrès internationaux des écrivains et artistes noirs, tenus à Paris, en 1956, et à Rome, en 1959. Ces derniers, rappelons-le, posaient les conditions de développement d'une culture et d'une « civilisation » noires ; celui de Paris en particulier, organisé sous l'égide de la revue *Présence africaine*, est étroitement lié à la reconnaissance du mouvement de la Négritude.

<sup>153</sup> En dehors de plusieurs travaux universitaires – thèses ou mémoires de maîtrise – proposant un bref historique de l'opération « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » et de ses débouchés, ainsi que de nombreux entretiens accordés à l'un ou l'autre participant à la résidence d'écriture (généralement accessibles sur le site Web de la revue *Africultures*), on peut aussi se reporter aux excellentes synthèses d'Audrey Small (« Tierno Monénembo: Morality, Mockery and the Rwandan Genocide », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 42, n° 2 (2006), pp. 200-211), Nicki Hitchcott (« A Global African Commemoration: Rwanda: Ecrire par devoir de mémoire », *ibid.*, vol. 45 (2009), pp. 151-161.) et Martina Kopf (« The Ethics of Fiction », *Journal of Literary Theory*, vol. 6, n° 1 (2012), pp. 65-82).



L'idée de rassembler des hommes et des femmes de lettres autour d'un projet d'écriture sur le Rwanda s'est imposée à la suite de la mort de l'écrivain nigérian Ken Saro-Wiwa, exécuté en 1995 par les autorités nigérianes, au nom de la lutte qu'il menait, par la non-violence, pour les droits civils des Ogoni, un peuple minoritaire durement persécuté par des élus corrompus. Pour beaucoup d'Africains – dont, justement, les écrivains de la résidence d'écriture –, Saro-Wiwa personnifiait l'une des rares voix d'intellectuels<sup>154</sup> africains qui avait osé briser le silence et passer des mots aux actes devant ce que Monénembo, dans *Peuls*, désigne par euphémisme comme « le nouvel ordre des choses » (2004, p. 473) :

[W]ith Fanon, Soyinka, Ngugi, and Saro-Wiwa, we have illustrations of courageous commitment on the part of African writers. We see intellectuals turned guerrilla leaders; writers who put their pens and their lives at the service of a revolution; and literature that identifies with the rights of one group that considers itself oppressed by another. Such a commitment requires the artist to occupy an ethical position and exert a high moral authority that reduces the function of art to propaganda, and makes everything else secondary to the larger aim of defeating what is deemed to be evil. (Diawara, 2002).

Deux problèmes se posent. Comme nous le verrons, ceux-ci ont des répercussions sur les œuvres du projet, non sans laisser transparaître certaines ambiguïtés, révélant des divergences de point de vue entre les auteurs.

Venons-en d'abord au premier. On constate que ce qui a amené les écrivains à faire, par l'écriture, « acte de solidarité avec le peuple rwandais » (Mongo-Mboussa, 2000a) est, en réalité, un fait d'actualité plutôt détaché du contexte des massacres de 1994 proprement dit. La pendaison de Saro-Wiwa s'inscrit en effet dans un cadre plus étendu que le génocide rwandais : celui des crises post-indépendantes qu'Ahamadou Kourouma et Monénembo, entre autres, ont tenté de représenter par le biais de figures quasi allégoriques. De plus, la notion de *panafricanisme* apparaît plusieurs fois dans les éditoriaux de Djedanoum (2000c)<sup>155</sup>. Or, c'est bien là un terme fort, renvoyant au principe

<sup>154</sup> Mentionnons que le terme d'*intellectuel* est né avec l'affaire Dreyfus et est associé étroitement à la notion d'engagement. Dans le contexte africain, *écrivain* et *intellectuel* sont souvent confondus : l'idée selon laquelle la littérature africaine est nécessairement une littérature engagée subsiste, même si plusieurs luttent contre ce qu'ils considèrent être un cliché (à l'exemple de Waberi).

<sup>155</sup> Pour ce faire une idée sur la façon dont le panafricanisme a pu être compris, dans une perspective contemporaine, on peut se rapporter à l'essai d'Anne-Cécile Robert, préfacé par B. B. Diop lui-même

d'une union solidaire de tous les Noirs d'Afrique et de la diaspora, au nom d'une histoire et d'une culture communes dont l'une des clés de voûte est la mémoire oblitérée de l'esclavage et des luttes qui ont caractérisé toute la période. À ce sujet, il est significatif que Waberi établisse un rapprochement incisif entre la « révolte » du Hutu (contre le soi-disant « suzerain » Tutsi) et celle du nègre marron, sous la forme d'un « dialogue » (Adam et Heidmann, 2005) avec la pièce *Et les chiens se taisaient* d'Aimé Césaire (2009) :

« Tué... je l'ai tué de mes propres mains...

Oui : de mort féconde et plantureuse...

C'était la nuit. Nous rampâmes par les cannes à sucre.

Les coutelas riaient aux étoiles, mais on se moquait des étoiles.

Les cannes à sucre nous balafrèrent le visage de ruisseaux de lames vertes.

Nous rampâmes coutelas au poing... » (Waberi, 2004, p. 33)

Il est essentiel de soulever ces remarques, dans la mesure où les événements rwandais ne recoupent pas forcément l'histoire de l'Afrique de façon plus générale, même si l'on s'accorde aujourd'hui sur le rôle crucial joué par la colonisation dans la déstructuration d'un équilibre social au Rwanda. C'est, du moins, vers cette interprétation des faits que tendent des historiens tels que Gérard Prunier (1995) ou Jean-Pierre Chrétien (1997 ; 2013). S'agit-il de témoigner du problème africain dans son ensemble ou du cas rwandais en particulier (ce qui n'exclut pas de le mettre en continuité avec d'autres génocides) ? Sur ce plan, les écrivains partis au Rwanda se différencient-ils les uns des autres dans leur posture ? Et comment chacun d'eux interprète-il cette dimension panafricaine dans laquelle Djedanoum tient à inscrire toute l'opération ? Manifestement, une ambiguïté plane sur le roman *L'aîné des orphelins* de Monénembo, qui ne semble porter qu'accessoirement sur le génocide rwandais et toujours sous le couvert d'une ironie. Les pataquès de Faustin, qui invoque les « *avènements* » (2000, p. 19) au lieu du mot attendu *événements*, ne se comprend véritablement qu'une fois replacé dans le contexte d'un bouleversement généralisé du destin africain, depuis l'arrivée de « l'homme blanc » (Monénembo), à l'image du basculement de Cousin Samba dans *Les écailles du ciel* (Monénembo, 1986). À l'inverse, B. B. Diop insiste sur l'incompréhension totale des

---

(qui se réclame ouvertement de ce courant), en particulier, le chapitre « Cette fierté tranquille d'être africain » (*L'Afrique au secours de l'Occident*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2006, pp. 85-91).

Africains eux-mêmes du drame rwandais, d'où des options esthétiques et narratives très différentes dans son roman *Murambi*. Nous y reviendrons.

Au-delà de l'alternative consistant soit à circonscrire les massacres de 1994 dans un continuum de la violence en Afrique<sup>156</sup>, soit à résister à cette inclinaison en reconnaissant le caractère d'exception de la situation au Rwanda (à cause des amalgames que cela pourrait susciter incidemment), un second problème se manifeste : celui du sens à donner à l'engagement face au génocide. Le commentaire de Manthia Diawara, lorsqu'il évoque « l'autorité morale » de l'artiste et la « réduction de la fonction de l'art à de la propagande »<sup>157</sup>, traduit bien le genre de conciliation difficile auquel les écrivains sont astreints : tout en assumant une démarche artistique, ne courent-ils pas le risque de devoir renoncer à la part de liberté qu'une telle entreprise exige pour atteindre son but ? Que peut-on vraiment attendre de textes qui ne seraient plus appréciés pour leur juste valeur (littéraire) et qui se laisseraient si facilement confiner dans les limites d'une fonction testimoniale, sachant qu'en outre ils proviennent de *tiers* à qui les Rwandais de l'après-génocide ont reproché de n'être venu que quatre ans après les faits ? On peut bien-sûr prétendre remédier à cette réduction de l'art en s'appuyant sur la conception d'un « témoignage oblique », comme l'a fait le critique universitaire Josias Semujanga (2003, p. 106, 2008, p. 75), mais est-ce suffisant ? Un certain malaise se comprend si, à l'instar de Jacques Dubois, qui s'interroge sur les fonctions de la littérature, l'on considère que : « l'écrivain contemporain est de plus en plus enclin à valoriser un travail de la forme et du langage. Il est sûr que, de façon générale, l'écriture littéraire dans ce qu'elle a de plus

---

<sup>156</sup> Sous ce jour, Faustin ne se démarque point des portraits d'égars, toujours excessifs, peuplant les récits de Monénembo, qui précise, dans un entretien, qu'ils sont pour lui à l'image de « l'Africain moderne » : « [...] j'estime que l'Africain moderne exprime un certain désarroi, un désarroi profond. Ce désarroi n'est pas seulement politique, il est interne, psychologique et même affectif et peut-être culturel. Je crois, quitte à choquer, que le personnage africain moderne est un peu inconsistent. C'est Williams Sassine qui a parlé dans *Le Jeune homme de sable* d'"être sans noyau". Ce que je veux exprimer, c'est ce passage à vide que nous vivons, suite à un traumatisme historique assez important depuis quelques siècles. Ce sont aussi les différents blocages qui nous empêchent d'exprimer correctement nos problèmes et d'envisager leur solution (Marcel Sow et Alhassane Diallo, « Tierno Monénembo : Grand prix littéraire d'Afrique Noire 1986 », *Notre librairie*, vol. 88/89 (1987), p. 107). »

<sup>157</sup> « Such a commitment requires the artist to occupy an ethical position and exert a high moral authority that reduces the function of art to propaganda [...] »

spécifique possède une démarche imprévisible qui déjoue toute forme de production finalisée (2005, p. 92). »

Cette question de l'engagement a longuement été débattue dans le sillage des productions littéraires et philosophiques sur la Shoah, mais elle prend une tournure particulièrement aiguë dans le contexte de l'association Fest'Africa, c'est pourquoi il est nécessaire de la rappeler ici. En effet, tout un processus fut mis en œuvre, dès le début du projet, lancé, à Lille, par Djedanoum et Coulibaly, impliquant (pour le moins indirectement) la promotion des artistes et de leurs œuvres. Ainsi, le séjour d'écriture à Kigali fut financé, pour une part importante, par un organisme, la Fondation de France, au travers de sa cellule « culture et mécénat » ; autrement dit, par un acteur culturel prônant avant tout la mise en valeur du patrimoine – et lequel ? –, et non pas des actions concrètes dans une partie du monde qui avait pourtant été le théâtre de pogroms à répétition depuis 1959<sup>158</sup>. On peut d'ailleurs se demander dans quelle mesure cet encadrement institutionnel – de plus, français<sup>159</sup> – a pu déplaire à certains des écrivains africains partis au Rwanda, étant donné qu'il répercute, au fond, une impuissance bel et bien ressentie : ce passage obligé « par l'Europe »<sup>160</sup>, que B. B. Diop dénonce dans l'extrait ci-dessous, en évoquant le cas de son pays de résidence, le Sénégal :

[...] l'émiettement du continent africain en États peu viables, maintes fois

---

<sup>158</sup> Rappelons-en les dates clés : 1959 (« Toussaint rwandaise »), 1963, 1973, 1990-1992 et 1994.

<sup>159</sup> L'implication de la France dans le génocide rwandais a eu des répercussions importantes sur le projet de résidence d'écriture et, plus tard, sur la lecture des ouvrages qui en sont issus. Ainsi, Djedanoum a eu des démêlés difficiles avec l'administration rwandaise dès la première phase de l'opération : « Dans un premier temps, je me suis rendu au Rwanda (en février 1998) avec Théogène Karabayinga pour rencontrer les autorités politiques rwandaises, notamment le ministre de la Culture qui à l'époque était méfiant. Et je suis rentré en France sans avoir obtenu de réponse officielle favorable (Boniface Mongo-Mboussa, « “Nous avons l'obligation morale d'aller jusqu'au bout” : entretien de Boniface Mongo-Mboussa avec Nocky Djedanoum et Maïmouna Coulibaly », *Africultures*, vol. 30, (2000a), [en ligne]. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1463> [Consulté le 2 avril 2016]). » En 2009, la critique Madelaine Hron, alors qu'elle propose d'évaluer l'impact de la politique française sur les œuvres de Fest'Africa, observe, non sans susciter des questions, que : « Manifestly, [...] we also find allusions to the Belgians and French and their implication in the genocide. However, their culpability is often relativised, thus possibly minimised, by being set in counterpoint to other actors (« Itsembabwoko “à la française” ? – Rwanda, Fiction and the Franco-African Imaginary », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 45, n° 2 (2009), p. 167). »

<sup>160</sup> Cf. Tierno Monénembo, « Rwanda : les mots et les morts. Rendez-vous au café L'Eden sans passer par l'Europe », *Libération*, 13 mai 1999, pp. 2-3. L'écrivain note ainsi : « Nous autres, Africains, sommes très proche les uns des autres. Il nous reste simplement à apprendre à communiquer entre nous sans passer par l'Europe (ibid., p. 2). »

dénoncé par Cheikh Anta Diop et Kwame Nkrumah, se traduit de nos jours par des situations totalement inattendues. L'une de celles-ci est que l'Afrique est informée de ses propres problèmes politiques par les pays du Nord. Aussi étrange que cela puisse paraître, beaucoup d'Africains francophones n'ont su du génocide rwandais que ce qu'en rapportaient les dépêches de l'Agence France-Presse, les grands quotidiens de l'Hexagone et les journaux télévisés de messieurs Patrick Poivre d'Arvor et Bruno Masure. La presse privée africaine, embryonnaire à l'époque, n'avait pas les moyens de contrarier cette tendance (Di Genio, 2001).

L'organisation d'une résidence d'écriture à Kigali et l'édition des textes sur le génocide (impliquant la création des éditions Fest' Africa et un partenariat avec la maison d'édition Le Figuier) n'étaient, en réalité, que l'un des multiples aspects de toute l'opération, dont l'objectif était d'amorcer une dynamique de création et de réflexion sur le long terme. Une troupe de théâtre a ainsi vu le jour, débouchant sur la réalisation du spectacle intitulé « Corps et voix, paroles rhizome », monté à Butare (Lamko, 2000a). Un colloque fut également organisé du 27 mai au 5 juin 2000, à Kigali et à Butare, provoquant l'arrivée massive de nouveaux écrivains et des chercheurs, au regret des Rwandais eux-mêmes qui auraient préféré écouter davantage le groupe venu initialement en 1998 (Mongo-Mboussa, 2000a). D'autres rencontres eurent lieu du 4 au 11 novembre 2000, à Lille, et (à Paris) les 18 et 19 du même mois. On pourrait bien-sûr allonger cette liste de réalisations sur l'instigation de Fest' Africa 2000. Malgré tout, il faut remarquer que si ces manifestations culturelles ont joué un rôle indéniable dans le processus visé – de mémoire, de réparation symbolique et de solidarité envers les victimes du génocide et la population rwandaise en général –, elles ont aussi quelque peu échappé au contrôle des principaux concernés : les Rwandais eux-mêmes (n'oublions pas que les activités se sont déroulées conjointement au Rwanda et en France). Surtout, elles ont engagé des écrivains relativement peu connus sur la voie de la notoriété, à l'exemple du jeune Waberi dont les premières œuvres littéraires, parues d'abord chez un petit éditeur (Le Serpent à Plumes), ont ensuite – c'est-à-dire après la sortie de *Moisson de crânes* en 2000 – été rééditées chez Gallimard. La décision prise par Koulsy Lamko<sup>161</sup> de s'établir au Rwanda, une fois

---

<sup>161</sup> Il est l'auteur de *La phalène des collines* (Butare, Kuljaama, 2000b), un récit en prose dont l'horizon référentiel est le corps supplicié de Theresa Mukandori, longtemps exposé à l'église de Nyamata. L'allusion à Mukandori se retrouve d'ailleurs dans presque tous les textes de notre corpus africain, car la vue de sa dépouille empalée fut l'un des événements les plus marquants parmi les activités prévues pour les écrivains partis en résidence d'écriture au Rwanda.

la résidence d'écriture achevée, pour y lancer un projet théâtral et diriger le Centre universitaire des arts de Butare (Chalaye, 2001), n'est peut-être pas étrangère à ces équivoques du projet, abstraction faite du constat que « le livre ne se lit pas beaucoup » (id.).

Cet engagement littéraire, sous la forme de textes pour lesquels les initiateurs du projet prévoyaient d'abord une réalisation en commun (Acharien, 2001), n'exclut donc pas une certaine mauvaise foi, ou, pour le moins, un doute quant à la pertinence de la démarche. Ce qui est plus directement en cause, ce ne sont pas les rencontres avec la population rwandaise et les organismes humanitaires présents sur les lieux (Bénard, 2001 ; Diop, B. B., 2007, pp. 21-22), ni les tâches de documentation et, finalement, d'écriture, mais plutôt tout le dispositif promotionnel mis en œuvre par les entrepreneurs culturels que sont devenus Djedanoum et Coulibaly, bien que celui-là soit nécessaire à la diffusion des œuvres sur le génocide. À nouveau, les écrivains ont réagi différemment face à ce problème. La forme de leurs récits en témoigne. Parfois, en s'attaquant au « déjà-dit » de la parole d'autrui (Authier-Revuz, 1995) : on peut penser à l'interdiscours « médiatique », qui, sans en avoir l'air, fait appel à des mécanismes de diffusion similaires à ceux mis en place à travers Fest'Africa. D'autres fois, en réinventant les bases d'un dialogue idéal, qui surprend par ses écarts avec la situation véritable à laquelle les écrivains furent confrontés. Au fond, cette commande de textes africains sur le génocide de 1994 sera survenue à la fois trop tard et trop tôt : trop tard pour empêcher l'horreur qui a eu lieu, mais aussi trop tôt pour que la parole de l'écrivain ne s'entache d'une culpabilité, alors même qu'elle entend, en prenant appui sur un cadre certes polémique, briser un silence.

## **T. Monénembo : une parole en négatif**

Il est étonnant de constater à quel point le dispositif *scénographique*<sup>162</sup> choisi par Monénembo, dans *L'aîné des orphelins*, se situe aux antipodes des scènes de parole

---

<sup>162</sup> Nous insistons ici sur le concept de *scénographie*, qui ne ressortit pas au domaine théâtral, mais à l'analyse de discours. Nous verrons progressivement à quel point ce « cadre », dans *L'aîné des orphelins*, est bien plus qu'un simple encadrement. Il détermine entièrement le récit, de sorte qu'il est sans doute davantage question d'un roman sur une parole contextuelle (en l'occurrence, une parole manquée, pervertie) que d'un texte sur le génocide. Dominique Maingueneau précise, au sujet de la

auxquelles l'on est habitué pour un témoignage sur le génocide. D'un bout à l'autre, le récit se présente comme un long monologue, ou plutôt la logorrhée d'un adolescent (sa voix semble suivre un cours aléatoire), condamné à mort pour une faute d'abord inconnue : « Je m'appelle Faustin, Faustin Nsenghimana. J'ai quinze ans. Je suis dans une cellule de la prison centrale de Kigali. J'attends d'être exécuté (Monénembo, 2000, p. 14). » Cette faute ne sera explicitée que dans le dernier tiers du roman, lorsqu'il avoue le meurtre qu'il a commis de sang-froid (p. 114). À première vue, le discours de ce jeune condamné s'élabore sous la forme d'un rapport à soi, sur un ton confessionnel, car il n'y a aucun interlocuteur présent, même de façon réfractée, comme dans le monologue dramatique du témoignage de Patrick de Saint-Exupéry (2004). Et pourtant, dès l'*incipit*, les attentes du lecteur ne cessent d'être déjouées, frustrées, de sorte qu'il acquiert une réelle importance au sein de l'économie narrative : c'est à lui de rassembler les pièces du puzzle qui doivent le mener au dénouement.

Le roman engage ainsi ce qu'il faudrait appeler un processus de défamiliarisation<sup>163</sup>, visant de manière systématique les préconstruits qui préexistent à la lecture même du texte. Le lecteur s'attend-il à un discours portant précisément sur les faits survenus en 1994, au Rwanda, comme pourrait le suggérer la dédicace à « un ami rwandais » (Monénembo, 2000, p. 7) ou les deux épigraphes en ouverture ? Il doit alors reconnaître que l'intrigue, si elle se déroule bien au Rwanda, n'implique nullement les événements du génocide rwandais. Elle est au contraire axée sur les péripéties d'un mineur vivant dans la rue, en plein cœur des faubourgs d'une ville qui se trouve être Kigali, mais qui aurait pu tout aussi bien porter le nom de Kinshasa, Abidjan, Conakry

---

*scénographie*, qu'« [e]lle ajoute à la dimension théâtrale de "scène" celle de la -graphie, de l'"inscription" » et qu'« [e]lle ne définit pas la "scène énonciative" en termes de cadre, de décor, comme si le discours survenait à l'intérieur d'un espace déjà construit et indépendant de ce discours, mais rend le développement de l'énonciation inséparable de l'aménagement de son propre dispositif de parole. La -graphie doit donc être appréhendée à la fois comme cadre et comme processus (« Contexte et scénographie », *Scolia*, vol. 6 (1996), p. 189). »

<sup>163</sup> On pourrait se référer à la monographie de Noémie Auzas, une étude thématique autour du couple notionnel instable/baroque dans l'œuvre romanesque de Monénembo (*Tierno Monénembo : Une écriture de l'instable*, Paris, L'Harmattan, 2004). Mais l'article de Robert Stockhammer nous paraît, dans ce cadre-ci, beaucoup plus pertinent. Selon le critique, qui aborde les relations entre les procédures d'identification et les textes littéraires sur le génocide rwandais : « Monénembo's novel [*L'ainé des orphelins*] [...] is acting out a – logical, aesthetical, and ethical – paradox, if not aporia, implied in our concepts of identity » (« Conditions of Identity in Writing, or: About a Genocide », *Arcadia: Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft*, vol. 43, n° 1 (2008), p. 122).

ou encore Nairobi. Persévérant, il serait alors tenté par une lecture qui s'écarterait du *dit* pour mieux considérer, après tout, le *dire* (le contexte d'énonciation), les *sous-entendus*, au sens d'Oswald Ducrot (1984, pp. 13-46). Étant donné l'enjeu traumatique caractérisant le génocide, il pourrait se lancer dans une analyse psychologique :

Understanding Faustin's character as traumatized and viewing the structure of the novel as a primary means by which Monénembo conveys his character's trauma allows the reader to understand *Orphelins* not as a cynical condemnation of a generation of post-genocide orphans who demonstrate no virtue and are "rewarded" for defending familial honor with a death penalty, but rather as a complex novel in which the wound of Faustin's trauma remains with the reader throughout the text (Marczewski, 2007, p. 98).

Mais, à moins bien-sûr de restituer à la notion de trauma toute sa charge polysémique, le récit de Monénembo, derrière le soliloque d'un enfant désocialisé, s'en prend précisément à toute lecture déterministe. Les répliques de Faustin le montrent assez bien : « [...] ce n'est ni une histoire de langue ni une histoire de *taumatrismes*, c'est une histoire de couteau. Ce n'est pas parce que ce phacochère de brigadier m'a ôté mon cerf-volant à l'église ni à cause de ce qui est arrivé à mes frères que je délire la nuit. C'est la peur du couteau (2000, p. 92). » La déconstruction préalable de l'horizon des discours possibles – en particulier, les discours du génocide – est un principe que Monénembo se donne de façon à faire douter d'absolument tout.

Beaucoup de critiques universitaires, tant anglophones que francophones, en glosant sur le personnage de Faustin et le fonctionnement de sa parole, ont vu en lui une sorte de témoin idéal des événements de 1994 : Faustin n'affirmerait rien de bien précis sur son rôle dans les massacres de la commune de Nyamata (dévoilés de façon lapidaire en clôture du roman [Monénembo, 2000, pp. 156-157]), en tout cas, rien qui ne soit immédiatement sujet à caution. Par contre, toute la vérité du vécu génocidaire se laisserait deviner entre les lignes, à travers son verbiage, contraignant le lecteur à fournir un véritable travail heuristique, mais aussi garant d'authenticité. Audrey Small (2006, p. 6) et Elizabeth Appelgate (2011, p. 280) font ainsi de la parole évasive du narrateur-enfant un prototype de la « mémoire refoulée » (« repressed memory »). Véronique Bonnet (2004) et Josias Semujanga (2003, 2008, 2009) entendent définir, à travers le parcours sinueux imposé par le personnage, un « témoignage » ou une « écriture » « obliques » de l'indicible. Michael Syrotinski (2009) renchérit en avançant l'hypothèse d'un « langage



performatif » qui mimerait l'ambivalence irréductible de tout processus mémoriel<sup>164</sup>. Malgré l'intérêt de ces interprétations, celles-ci ont tendance à prendre pour acquis l'inscription de la voix de Faustin – qui donne plus à voir qu'à entendre<sup>165</sup> – dans le cadre prédéterminé d'une mémoire des événements de 1994, comme le montre Small : « The genocide is placed in the background, yet always present, through Faustin's confused and half-remembered experience (2006, p. 209). » C'est, en effet, l'objectif avoué du projet de Fest' Africa. Pourtant, d'après nous, la figure de Faustin incarne davantage une position en porte-à-faux qui, justement, déjoue complètement ce cadre du génocide. Sa performance orale évoque sans doute plus l'idée d'une mise à l'épreuve par la parole qui n'a pas eu lieu, et qui n'aura probablement jamais cours, même de façon « oblique » ou « refoulée ». Plus qu'un témoin, il incarne son envers.

Avant d'en venir au caractère de son propos, il ne faut en effet pas oublier la place toute particulière occupée par le personnage. Faustin est enfermé dans une cellule surpeuplée, un espace exigu dénommé ironiquement « le Club des Minimes », où s'entassent d'autres rebuts comme lui :

[...] on a donné un nom des plus jolis à notre belle garçonnière : le Club des Minimes, sous le prétexte que c'est là qu'on a entassé les dealers, les proxénètes, les auteurs de parricide et les génocideurs dont l'âge court de sept à dix-sept ans. Cela vaut mieux que le Quartier des Jeunes Bannis ou le Bagne des Irrécupérables. C'est un nom qui chante bien. Cela fait jardin d'enfants, école de boy-scouts ou équipe de football (Monénembo, 2000, p. 21).

L'allusion dépréciative à l'école de football amateur n'est évidemment pas sans rappeler le peu d'intérêt suscité par les victimes des tueries rwandaises, quand à peu près tout le monde, en Afrique comme en Occident, suivait au même moment la Coupe du monde de

---

<sup>164</sup> Selon Syrotinski, le texte de Monénembo « never pretends to stand in for direct testimony, and is careful to avoid the pitfalls of affective identification. Instead, it stands alongside the events, with Faustin's narrative acting out the irreducible ambivalence of all traumatic memorialisation, which can only ever accede indirectly to the event, supplementing it, such that the event proper can only come into being as a kind of originary supplement (« Monstrous Fictions: Testifying to the Rwandan Genocide in Tierno Monénembo's *L'Aîné des orphelins* », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 45, n° 4 (2009), p. 437). »

<sup>165</sup> Il faut tout de même faire attention lorsque l'on aborde les questions de voix narrative (qui parle ?), de perspective ou d'énonciation narrative dans le roman de Monénembo, car s'il y a bien, dans l'univers du racontant, une prise en charge du raconté par Faustin, en tant que narrateur pour le moins déroutant et impertinent, le texte n'exclut pas la présence d'une autre voix – celle de l'auteur implicite – qui tend à se confondre avec celle du personnage, mais qui s'en distingue aussi par divers biais, ce qui confère à la structure narrative un caractère parfois artificiel.

1994, aux États-Unis. B. B. Diop revient souvent sur cette indifférence coupable de la communauté internationale (2009a, p. 376). Pourtant, bien au-delà de ce clin d'œil ironique, « le Club des Minimés » du texte de Monénembo devient le paradigme d'un continent entier devenu, par l'aliénation du regard, une zone d'oubli et de non-droit : l'Afrique n'intéresse plus personne ; des iniquités y sont commises continuellement, sans rien ne présenter de nouveau qui puisse même égayer ce lieu de « la sclérose des imaginaires » que symbolise le « canapé » (Raharimanana, 1998). Surtout, rien qui ne puisse modifier cet état de fait.

Et ce n'est pas un hasard si l'auteur choisit de représenter les milieux de la petite délinquance (au contraire des autres écrivains de l'opération qui ont généralement opté pour des figures de voyageurs à destination du Rwanda), biaisant ainsi la question des violences extrêmes. Il est sans doute encore moins évident d'aborder ces vies dérisoires, au destin rendu insignifiant par la misère, que de traiter des massacres à grande échelle qui, pour leur part, interpellent le mémorialiste et l'historien, qui en feront un objet d'histoire. La scène délimitée par Monénembo pour y installer son narrateur de quinze ans est bien un lieu paradoxal au sein duquel le verbe, dans sa capacité à communiquer un savoir, une histoire, à fonder une continuité, ne pourrait y avoir sa place. Cet espace n'admet qu'un négatif de la parole, qui de ce fait « entre au pire moment », pour reprendre la formule du poète Roland Giguère (1965, p. 72). Toute prétention à l'*ethos* – pourtant nécessaire à l'éloquence du discours – y est vaine : « Il ne vaut pas tant, rétorquait Matata. Le stade de Nyamirambo, c'est pour les génocideurs. Lui, il n'a tué qu'un homme et encore ! (2000, p. 130) » Faustin n'est au départ même pas, à proprement parler, une victime. Il n'a rien de commun avec ce « vrai témoin » qu'évoque Primo Levi dans *Les naufragés et les rescapés* (1989), qui, malgré sa disparition, surpasse toutes les autres voix par la position extrême qu'il incarne. C'est un jeune suspect dont le lecteur ne découvre qu'après coup et le crime et l'innocence (en tant qu'enfant du génocide rwandais). La première phrase qui ouvre le roman joue sur cette ambiguïté d'un « je » indifférencié. On ne saurait dire d'un point de vue énonciatif *qui* parle, entre le survivant et le condamné à la peine de mort, entre le traumatisé qui revit toute l'horreur traversée et celui à qui l'on vient d'annoncer le verdict d'un procès criminel : « Je n'en veux pas au sort. J'en veux à Thaddée. Il ne me reste plus aucune chance : ils viendront me tuer demain ou bien après-demain (Monénembo, 2000, p. 13). »

En somme, Monénembo contrarie quelque peu les cadres posés au départ par Djedanoum et Coulibaly, en affirmant l'injonction d'un *devoir* écrire le génocide rwandais (on sait à quel point cette injonction, reprise dans l'intitulé du projet de Fest' Africa, fut contestée<sup>166</sup>). C'est qu'au fond l'effervescence autour des massacres du Rwanda pourrait faire oublier un traumatisme plus profond. Ce malaise, Djedanoum – lui-même – l'exprime dans son recueil *Nyamirambo !* sous la forme d'un écœurement :

### *Assez de tout*

Assez d'être la lanterne des continents  
Assez d'être la risée de la loi de l'offre et de la demande  
Assez des enfants de la rue  
Assez des orphelins et des veuves  
Assez du maïs et des œufs importés  
Finie la passivité religieuse  
Enterrée l'impuissance faite homme  
Maintenant et ici  
Filles et fils du continent  
Sortez vos plumes  
Aiguisiez votre voix  
Clamez et déclamez (2000b, p. 39)

L'usage de la relation anaphorique (Assez... / Assez...), dans cette strophe que nous citons, a bien une portée idéologique : il s'agit de renouer avec le ton d'insoumission de *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire (1983). Une fois de plus, cela montre tout le caractère plurivoque du *devoir écrire*, que ne parvient pas à restituer l'intitulé du projet collectif.

De ce point de vue, *L'ainé des orphelins* est incontestablement l'œuvre la plus ambiguë des productions littéraires issues de l'opération de 1998-2000. Elle refuse de s'en tenir – de trop près – à la mémoire des massacres planifiés par un pouvoir pro-Hutu. En donnant une si grande importance au métadiscours, à cette posture singulière d'un jeune paria qui s'adresse au lecteur d'un lieu où le verbe ne pourrait, en principe, y tenir

---

<sup>166</sup> Dans son essai *Le génocide, sujet de fiction ?*, Semujanga évoque ainsi le dilemme entre mémoire et oubli – à l'instar des spécialistes des écrits de la Shoah – dont cherche à témoigner l'écrivaine burkinabé Monique Ilboudo dans *Murekatete* (Bamako/Lille, Le Figuier/Fest' Africa, 2000) : « À l'injonction du souvenir du génocide dont est porteur la mémoire, Murekatete, la narratrice [du roman éponyme], oppose le droit de vivre qui présupposerait une injonction à l'oubli (*Le génocide, sujet de fiction ? : analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Québec, Nota bene, 2008, p. 206). »

place, Monénembo entend certainement aussi témoigner de la situation de l'intellectuel et de l'écrivain africain, telle qu'il la conçoit encore aujourd'hui. À bien des égards, Faustin rappelle d'ailleurs ce double de l'écrivain que personnifie *Escritore/Africano* dans *Pelourinho* (Monénembo, 1995), venu jusqu'à Bahia pour « réparer l'anomalie » (p. 30), de la même façon que Faustin se voit confié, par le sorcier Funga, un mandat d'un genre tout à fait particulier : « promets-moi de le remettre un jour à sa place, le rocher de la Kagera ! »<sup>167</sup> (Monénembo, 2000, p. 19). Cette situation, Monénembo la connaît pour l'avoir lui-même endurée sous le joug de Sékou Touré, quittant clandestinement la Guinée, en 1969, de peur d'être tué. Très éclairé sur la place faite au discours dans la société africaine contemporaine, il montre volontiers comment l'intellectuel moderne, en Afrique, en est bien souvent réduit à l'application stricte de la langue de bois pour subsister, comme l'illustre son premier roman *Les crapauds-brousse* (1979). Il évoque une parole « confisquée » (Mongo-Mboussa, 2000b), échappant au principe de la controverse, et qui découlerait en premier lieu de la situation coloniale.

Pour Monénembo, le drame de Faustin – et du Rwanda – n'est donc pas sans rapport avec le renoncement à un certain art de la polémique et de la raillerie, qui aurait disparu, toujours selon Monénembo, avec celui capable de le prendre en charge : « on sait bien aujourd'hui que l'écrivain africain est l'homme le plus réprimé d'Afrique, le plus marginalisé [...] (Brezault, 2000c). » À cela, s'ajoute bien-sûr les difficultés liées à l'édition et à la diffusion du livre en Afrique, qui ont marqué la génération de Monénembo. Kourouma rappelle ainsi que :

[...] sauf récemment, tout récemment, les écrivains africains ne pouvaient vivre de leur plume. Le tirage dérisoire de leurs livres le leur interdit. Les Africains d'Afrique – ceux pour qui ils sont censés écrire – majoritairement ne savent pas lire et n'ont pas les moyens financiers de se procurer un grand nombre de volumes (Mongo-Mboussa, 2001, p. 10).

---

<sup>167</sup> Pour une interprétation symbolique et « rwandaise » de la réplique de Funga, on peut se fier aux commentaires de Semujanga : « À l'origine, il y avait le rocher de Kinani dans le Mubari où sont tombés Kigwa, ancêtre des Rwandais et premier souverain du pays. Fondateur de l'univers et du tambour emblème, Kigwa et son rocher signifiaient le début de la civilisation et posait le lien entre le monde d'en haut et le monde d'en bas. [...] Son déplacement a créé la confusion des valeurs et engendré le vide éthique. (*Le génocide, sujet de fiction ?*, op. cit., p. 86).

## A. Waberi : la neutralité du poète-linguiste

On ne retrouve pas, chez Waberi, toute l'ambivalence de *L'ainé des orphelins* et sa remise en cause tacite des fondements mêmes de l'opération « Rwanda : écrire par devoir de mémoire ». Par le ton, son recueil de nouvelles *Moisson de crânes* reflète de façon exemplaire les sollicitations des organisateurs du projet et, plus largement, les attentes du public (pour l'essentiel européen) qui espérait des textes engagés apportant une perspective « africaine » sur des faits envisagés uniquement d'un point de vue « extérieur » (Bernier, 2001, p. 67).

Revenons sur sa structure d'ensemble : le recueil s'ouvre sur une citation du *Livre de Joël* (1, v. 2-3), portée en épigraphe et tenant lieu d'injonction au souvenir. Une courte préface lui succède immédiatement. Celle-ci joue un rôle crucial, car elle permet à Waberi de se constituer d'emblée le porte-parole de l'expérience rwandaise. Pour cela, il lui suffit de tirer sur la double corde de l'*ethos* et du *pathos* : si l'énonciateur (« je ») sait feindre l'humilité – « Cet ouvrage s'excuse presque d'exister. [...] » (Waberi, 2004, p. 13) –, c'est bien en spécialiste du langage et en docte aguerri dans la question du génocide qu'il se positionne pour convaincre le lecteur de poursuivre la lecture. La préface fait ensuite place à deux séries de trois nouvelles qui constituent le corps de l'ouvrage. Dans le premier ensemble de textes, sous-titré « Fictions », le discours emboîte fréquemment le pas à la chronique, afin d'établir un tableau synthétique des massacres :

Le scénario est toujours le même. On recoupe la population civile dans un bâtiment administratif, une école ou une église à la suite d'une annonce officielle faite directement par le bourgmestre de la commune ou par la radio nationale. Ensuite, on procède au tri. On sépare les voisins de toujours, les ouailles de la paroisse, les amis d'enfance, les habitants de la même parcelle. Les Hutus sont priés de vider les lieux sur-le-champ. On lance des grenades en veux-tu en voilà dans la foule agglutinée. On mitraille. On procède au nettoyage de la maison rwandaise, de fond en comble. Enfin, l'enfer de la machette des miliciens *interahamwe* (ceux qui se dressent ensemble). Les humains se tordent, se contorsionnent, se vident de leur substance, s'entortillent comme le ver coupé net en son milieu (pp. 24-25).

La démultiplication du point de vue, d'un plan de texte à l'autre, a pour fonction de suggérer l'omniscience du regard témoin. Les marques textuelles de la perception sont dès lors abondantes et variées, formant un spectre qui voudrait embrasser tous les

aspects des massacres de 1994, depuis les premiers signes avant-coureurs jusqu'aux derniers prolongements dans toute la région des Grands Lacs (au Burundi). Notamment, la seconde nouvelle, intitulée « La cavalcade », est une *forgerie*<sup>168</sup> d'un discours fondamentaliste hutu. À l'inverse, la nouvelle « Et les chiens festoyaient » embrasse la perception d'une « vieille femme » aux propos énigmatiques et dont « les dix membres de [l]a famille ont été exterminés » (Waberi, 2004, p. 55). Enfin, la deuxième série de trois nouvelles, sous-titrée « Récits », forme un carnet de voyage, relatant les deux séjours de Waberi à Kigali (en 1998 et 1999), dans le cadre de la résidence d'écriture organisée par Fest' Africa, ainsi qu'une troisième escale à Bujumbura, dans le Burundi voisin, où le clivage entre Hutu et Tutsi a dégénéré en guerre civile, depuis le coup d'État d'octobre 1993 qui a conduit à l'assassinat du président Melchior Ndadaye. Précisons-le, ces trois derniers textes constituent un ajout tardif, à la demande des condisciples de l'auteur et réalisé à partir de ses annotations de terrain (Brezault, 2000b).

Nous nous retrouvons donc face à un récit dont la perspective sur les faits évoqués n'a rien de comparable au mode qui prévaut chez Monénembo, avec son narrateur non-fiable et franchement inconvenant : « “Pourquoi en est-on arrivé là ?” / [...] / “Ben, parce que nous aimons ça ! C'est pas la première fois, que je sache !” (2000, p. 31) ». Le lecteur peut se mouvoir avec une relative aisance dans le recueil de Waberi sans risquer de se voir abusé dans ses prévisions, qu'elles résultent du contact avec le péri-texte éditorial<sup>169</sup> ou ce que Gérard Genette désigne par « l'épi-texte public » (1987, pp. 346-373) (c'est-à-dire : colloques, entretiens, etc., qui ont beaucoup contribué à la diffusion des œuvres issues du projet). Si la subjectivité est bien marquée, en particulier dans la préface et toute la section « Récits », le narrateur sait également s'effacer le moment opportun afin de restituer les événements dans leur enchaînement causal, quitte à réduire la distance avec l'horreur. Il arrive ainsi que le didactisme tire vers l'*elocutio*, « l'ornement » qui rend la

<sup>168</sup> D'après la classification des relations hypertextuelles établie par Gérard Genette (*Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 39-48).

<sup>169</sup> À ce propos, la notice « À propos de l'auteur » (*Moisson de crânes : textes pour le Rwanda*, Monaco, Groupe Privat/Le Rocher, 2004, p. 7) est exemplaire. Combinant les effets de la voix passive et de la structure disloquée – « Saisi par l'urgence de rendre compte, en artiste, du génocide survenu au Rwanda il [Waberi] a choisi l'essai, le témoignage, mâtiné de fiction. » –, l'éditeur renoue avec l'image d'Épinal de l'écrivain missionné pour défendre des intérêts sociaux fondamentaux en y engageant tout son prestige d'intellectuel et d'artiste. On se souvient peut-être de la figure de Monsieur Bergeret chez Anatole France.

parole désirable (l'extrait cité au paragraphe précédent l'illustre assez bien). De même, la présentation par ordre chronologique, en synopsis, confère au recueil une portée pédagogique. Ce n'est sans doute pas un hasard si *Moisson de crânes* a paru dans la collection « Essais/documents » de l'éditeur Le Serpent à Plumes, à la surprise de l'écrivain lui-même dont les œuvres précédentes étaient sorties dans le domaine « Fiction ». En somme, si *L'aîné des orphelins* comporte bien, derrière la bonhomie apparente du témoignage d'un jeune réprouvé, une objection quant à la manière dont le continent africain, en règle générale, est parlé – ou plutôt dont il est *tu* –, l'œuvre de Waberi ne problématise pas avec la même vivacité ce regard sur l'Afrique, qu'il provienne de l'Occident ou des Africains eux-mêmes. L'écrivain est manifestement plus proche de Jean Hatzfeld qui, avec son recueil *Dans le nu de la vie* (2002), évoque les horreurs commises en 1994 en les faisant précéder par des scènes bucoliques.

Pourtant, Waberi a aussi connu les contradictions propres au régime dictatorial, qui ne peut tolérer les écrivains nationaux que pour autant qu'ils renoncent à ce qui constitue leur raison d'être : leur disposition à susciter la parole, la discussion, autrement dit, le différend. On sait ainsi que l'écrivain est vilipendé à Djibouti depuis la publication de ses œuvres *Balbala* (1997) et *Transit* (2003), à cause du portrait peu enviable qu'il crayonne de son pays natal et, par ailleurs, de sa critique amère de l'autorité politique qui s'exerce contre une population déjà passablement fragilisée :

Je vois les hommes en treillis depuis la minuscule fenêtre de ma cellule, je reconnais là les uniformes offerts récemment par l'Irak. Une chanteuse qui avait jadis pris part à la lutte pour l'indépendance, vous savez, celle qui chantait dans le groupe Gacan Macan, elle serait emmenée ici *manu militari*. Elle a dit des choses, à ce qu'il paraît ; des choses que personne ne voulait entendre. Elle a dit comment les chanteurs ainsi que tous les autres artistes se sont clochardisés petit à petit, comment certains se sont fourvoyés avec le pouvoir, censurant du coup les anciens camarades, comment le pouvoir a organisé la mouscaille, semé la zizanie entre le peuple et ses chanteurs [...] (1997, p. 41) ».

Mais il ne faut pas oublier qu'à la différence de son homologue franco-guinéen, Waberi a rejoint la France relativement tôt (il n'a que 20 ans lorsqu'il débarque à Caen, en Normandie, pour y effectuer une maîtrise d'anglais) ; de plus, dans des conditions assez favorables, étant au bénéfice d'une bourse du gouvernement. Toute proportion gardée, son installation en France est comparable à celle de Stanišić en Allemagne, sachant aussi

qu'il avait reçu, à Djibouti, toute son instruction en français (qui est langue officielle dans le pays). Ses rapports avec l'espace africain ne sont donc pas ceux de Monénembo ou de B. B. Diop : ils sont beaucoup plus distants, plus profondément « imaginaires »<sup>170</sup>. Suivant en cela une tendance apparue dans les années 80, autour de ce que la critique appelle communément le « roman de la diaspora » (Cazenave, 2005), Waberi aime d'ailleurs à se décrire comme un « écrivain voyageur », « transnational », pour lequel l'engagement ne peut plus avoir la même forme que pour ses prédécesseurs africains : « Pour moi, je m'inscris dans une espèce de "Weltliteratur" à la Goethe. Je ne me réfère même pas à l'origine de l'auteur ou à la période à laquelle il appartient (Bouba et Ueckmann, 2008, p. 144). » Cette revendication d'une littérature-monde a bien entendu des limites, que souligne Anthony Mangeon (2013), et pourrait dissimuler une forme d'opportunisme (p. 123). Pourtant, elle vise aussi à se soustraire au principe d'une authenticité africaine (voulue, rappelons-le, par Djedanoum), qui témoigne, une fois encore, d'attentes pour le moins problématiques.

Il n'est dès lors pas étonnant que Waberi se réfère aux intellectuels africains et à leur responsabilité dans le drame de 1994 par un biais tout à fait neutre en comparaison à Monénembo. Le nouvelliste dresse ainsi un réquisitoire des pouvoirs néfastes de la langue, évoquant ses usages irréfléchis par ceux-là mêmes qui ont appris à maîtriser l'outil linguistique. La préface à *Moisson de crânes* se lit clairement comme une « mise en procès » (2004, p. 15) du langage (en général). D'un côté, en effet, il est jugé trop fragile : « Combien de corps tombant, trébuchant, rattrapés par la pointe des cheveux, achevés, émasculés, souillés, violés, incendiés ? Combien ? Le langage est, on le voit à chaque reprise, inadéquat à dire le monde et toutes ses turpitudes, les mots restent de pauvres béquilles mal assurées, toujours à fleur de déséquilibre (id.). » De l'autre, il se montrerait pernicieux : « On se remémore aussitôt que la machette n'était pas le seul instrument à la disposition du bourreau : la plume et le pouvoir symbolique de nombre d'intellectuels hutus comme l'historien Ferdinand Nahimana ou le linguiste Léon Mugesera, pour ne citer que quelques noms, ont été mobilisés pour la solution finale (pp.

---

<sup>170</sup> Dans sa trilogie sur Djibouti (*Le pays sans ombre*, *Cahier nomade*, *Balbala*), il cherche à définir ce que représenterait, pour lui, ce « pays rêvé », à partir de son propre exil. Les mémoires de voyageurs étrangers vers la Corne de l'Afrique (Arthur Rimbaud, Paul Nizan, Saint-John Perse, Evelyn Waugh, etc.) tiennent une place particulière dans ce projet ; un dialogue se fait avec ces figures. Pour Waberi, fiction et intertextualité sont d'emblée reliés.



16-17). » On aura noté, au passage, les deux procédés engagés pour fonder cette critique somme toute assez prudente et prévisible : 1) l'allégorie, qui consiste à conférer des attributs réels à une entité abstraite ; 2) l'historicisation, en rappelant qui sont les principaux acteurs de la propagande hutu. Toute l'importance donnée dans le recueil au discours en mention, au « fait autonymique » (Authier-Revuz *et al.*, 2000), que ce soit à travers les *forgeries* à la Borges ou en interrogeant les frontières interdiscursives entre parole poétique, discours politique et imaginaire colonial, témoigne bien de ce désir de faire voir le langage dans le hasard de ses genèses.

Le titre du recueil, *Moisson de crânes*, reflète également ce parti pris d'une exploration des réalités langagières. L'oxymore renvoie bien-sûr au « langage de la haine » (Ugrešić, 1998) répandu par le MRND<sup>171</sup> et la CDR<sup>172</sup>, et relayé par des instances de diffusion nationale telles que la *Radio télévision libre des mille collines* (RTL) ou le journal *Kangura*. Le terme *moisson* fait d'ailleurs allusion à une culture de la violence qui, à la fois, a « préparé et accompagné le génocide » (Chrétien, 1995, p. 307), par l'entremise de slogans racistes, de chansons annonçant une lutte sans merci contre les *inkotanyi* (à l'exemple des textes de Simon Bikindi), de caricatures désignant les traîtres à la vindicte publique par le biais d'une iconographie explicite exploitant les fantasmes populaires (pp. 361-377). Le mot signale aussi ce « langage de l'amour » qu'est le discours identitaire, celui des Hutu « frères de la houe » (Waberi, 2004, p. 43), peuple tâcheron uni dans le malheur de son asservissement par une aristocratie tutsi (il faut se souvenir de la fortune du vocable de travail pendant les massacres). La démarche de Waberi consiste bien à démontrer que la violence se situe d'abord dans les mots avant de déboucher sur des actes. Dans cet esprit, la nouvelle « Et les chiens festoyaient », qui boucle la section « Fictions », est une démonstration par l'absurde : la « moisson » a bien été accomplie, mais elle n'a profité qu'à des chiens errants : « Meutes cheminant de carnage en carnage, de puits en puits, de marais en marais. Colonnes de chiens devenus fous qui obstruent la crête des collines dès le petit matin. Musée d'ombre et de sang. Gueules de faim. Coyotes, cerbères, lycas, chacals, tous diables dépeupleurs de la

---

<sup>171</sup> Mouvement révolutionnaire national pour le développement (parti politique pro-hutu qui crée, dès 1992, la milice Interahamwe, responsable d'un grand nombre de massacres durant le génocide rwandais).

<sup>172</sup> Coalition pour la défense de la République et de la démocratie.

même engeance (pp. 53-54). » À nouveau, on voit bien, ici, comment le discours s'appuie sur des procédures rhétoriques (*logos* et surtout *pathos*), ce qui montre aussi les sérieuses lacunes du recueil de Waberi, puisque le nouvelliste renoue précisément avec ce langage-pouvoir contre lequel il prétend lutter (« [d]'où le désir ardent de s'effacer, de se faire oublier, de ne pas en rajouter dans le pessimisme ambiant [...] (p. 13) »).

Il y a d'ailleurs une aporie que le recueil ne parvient pas à éviter. En effet, à l'instar de Paul Celan, lui-même invoqué (p. 14), l'écrivain rappelle bien les rapports entre l'objet artistique et le mal. La « récolte » touche aussi la sphère symbolique, chaque acquis de la civilisation est susceptible d'avoir ses propres revers :

Les cordes utilisées pour la fabrication des violons provenaient jusqu'à très récemment, c'est-à-dire avant leur remplacement par des fils synthétiques, de tendons d'animaux – bovins et chevaux en tête. Il est donc possible d'extraire de l'harmonieux et des sublinités à partir de la douleur et de la souffrance. Et les tendons d'Achille des Tutsis hideusement sectionnés avant qu'ils soient massacrés seraient-ils enclins à faire entendre des symphonies tropicales en hommage aux proches parents, aux hommes d'ici et d'ailleurs, aux clans de la colline, à la terre grasse qui se scande en fertiles terrasses, à la pluie, à la luxuriance végétale et aux éclairs zébrant le ciel ? Existe-t-il deux types d'hommes, à l'image de ces deux sortes de tendons, l'un radicalement bon et l'autre foncièrement mauvais ? L'un consolateur de l'humanité comme le manieur de baguette Yehudi Menuhin et l'autre dévoreur de chair humaine (pp. 23-24)<sup>173</sup>.

Pourtant, il n'en demeure pas moins que la littérature, dans l'œuvre de Waberi, fait aussi l'objet d'une surenchère. L'auteur s'appuie, semble-t-il, sur la théorie du *pharmakon* de Jacques Derrida postulant l'ambivalence entre remède et poison : « On se dit que ce qui a été défait hier par le pouvoir mortifère de la plume peut être pansé aujourd'hui par la plume (p. 17) ». Dès lors, alors même qu'une forme de chronique du génocide se déploie au fil du texte, une nouvelle ligne de fuite apparaît qui n'est pas sans relation avec la place accordée à la poésie césarienne, remarquable à la disposition, sur l'espace couvert par la page, des strophes citées du poète.

---

<sup>173</sup> On voit, dans ce passage, comment Waberi suggère, ironiquement, la fonction ethnique du Tutsi : éleveur de bétail. Implicitement, à travers le glissement sémantique du règne animal à l'humain, il témoigne aussi de la déshumanisation impliquée par le discours anthropologique, tout en rappelant ses liens inhérents avec un mouvement littéraire né au XIX<sup>ème</sup> siècle : l'orientalisme.

## Le cynique, cet éclaireur

Cette première mise en perspective de deux des neuf ouvrages issus de la résidence d'écriture montée en 1998 et 1999 à Kigali, montre à quel point on aurait tort de placer sur le même pied des textes qui, s'ils s'inscrivent dans un projet commun, répercutent des objectifs bien différents, qui ne peuvent être déduits qu'en considérant le discours qu'ils mettent en place. Mais nous constatons aussi, par rapport aux romans analysés jusqu'ici (à l'exception bien-sûr de celui d'Ugrešić), cette résonnance toute particulière que prend le langage, comme si, d'un accord tacite, les écrivains reconnaissaient que le nœud du problème, s'agissant des événements survenus au Rwanda et peut-être de l'Afrique tout entière, était, en fin de compte, cette collusion entre parole et pouvoir, source de tous les maux. Cela s'explique bien entendu par le rôle prépondérant tenu par le discours colonial, marqué par les rapports dominant/dominé, laissant des traces indélébiles dans une société déjà très fragilisée. Il fallait dès lors résister à ce sentiment de dépossession du langage en créant des récits qui feraient de la parole le point focal d'un drame où s'affrontent mensonge et vérité.

Même si, comme nous l'avons dit, la réflexion linguistique est surtout l'affaire de Waberi, il y aurait intérêt à relire *L'ainé des orphelins* à l'aune de la question du langage, autrement dit, non pas comme le portrait d'une génération tuée dans l'œuf à cause d'un passé traumatique qui se répète, mais plutôt comme une tentative d'objectiver un espace à partir duquel le discours sur l'Afrique et les Africains en général pourrait acquérir une nouvelle légitimité (répercutant ainsi tout le programme de la Négritude). À ce sujet, si les études critiques ont souligné le cynisme avec lequel Faustin décrit cette société de l'après-génocide qui le rejette, peu d'entre elles ont reconnu la valeur constructive de ce cynisme, comme un parti pris discursif à part entière ; un vecteur de parole en opposition au cynisme ambiant d'une nouvelle « ère »<sup>174</sup> dans laquelle les cycles de l'horreur se succèdent sans plus réussir à étonner personne. Mamadou Wattara est une exception : « [...] an aspect of childhood narratives that targets injustices and reevaluates the past is the voice of cynicism. The casualness and nonconformity that mark the language of the young narrator of Monénembo's novel seem to be part of a certain rejection of the adult,

---

<sup>174</sup> « Et voilà les avènements » (*L'ainé des orphelins : roman*, Paris, Seuil, 2000, p. 14).

post-genocidal world (2011, p. 92). » Toutefois, s'il identifie bien une « voix du cynisme », son analyse tourne court.

Pour comprendre ce que pourrait engager ce langage cynique, il faut repartir de la distinction, en allemand, entre *Kynismus* et *Zynismus* : entre le cynisme des anciens et son acception actuelle (le cynique comme arriviste, opportuniste). Le cynisme, en effet, fut à ses débuts – au IV<sup>ème</sup> siècle av. J.-C. – une école philosophique dont le père fondateur est Antisthène, mais qui, encore aujourd'hui, reste avant tout attachée à la figure de Diogène de Sinoppe. Le succès de cette école, malgré le peu de traces écrites laissées, tenait bien plus au mode de vie, singulier et exhibitionniste, de ses adeptes qu'à un véritable courant de pensée théorisé :

Imaginez les cyniques grecs – ils étaient vêtus d'un court manteau d'esclave, portaient la besace des mendiants sur le dos et à la main tenaient le bâton des vagabonds. Tête nue, sous le soleil comme sous la pluie, pieds nus que le sol soit brûlant ou enneigé, étrangement méprisants, superbement hautains, follement indifférents aux normes et aux convenances de la cité –, imaginez-les et peut-être ne vous étonnerez-vous plus de leur rapide et durable popularité.

Même leur exhibitionnisme, leurs provocations les plus grossières nous deviennent intelligibles dès que nous comprenons ce à quoi ils s'en prenaient, c'est-à-dire à l'énorme et très ancien appareil d'interdits et de prescriptions, de louables sanctions, de conventions millénaires sur quoi repose toute culture. Comment remettre en question un tel système d'artifices autrement que par des conduites outrées, ostentatoires, par des mots qui font mouche, qui font mal et des attitudes scandaleuses ? (Guirlinger, 1999, pp. 18-19)

Comme le souligne Lucien Guirlinger, la démarche des cyniques, jusque dans ses excès les plus noirs, vise à saper les fondements moraux et sociaux, pour en exposer tout le faux-semblant, le caractère artificiel et superficiel. Alexandre le Grand, venu à la rencontre de Diogène dans le prétexte de lui accorder une demande qu'il lui ferait, se voit ainsi rétorquer : « Ôte-toi de mon soleil ! », sous-entendant que tout ce que le cynique peut sincèrement désirer fait déjà de lui l'égal d'Alexandre. Le cynisme constitue donc bien un relais décisif dans l'accès à ce langage de la controverse que nous évoquions plus haut au sujet de Monénembo. S'il définit d'abord une pratique, il débouche en dernière ligne sur une complète réévaluation des savoirs et des acquis, de la même manière que l'ironie socratique (substituant alors la pose du satyre à l'ignorance feinte). Au XX<sup>ème</sup> siècle, le cynisme ancien n'a d'ailleurs jamais cessé d'alimenter la réflexion critique de

plusieurs philosophes, à l'exemple, dans les années 1980, de Peter Sloterdijk (1987) et de Foucault (2009), qui s'en servent pour comprendre les processus qui, au cours de l'histoire, ont modifié nos relations à la conscience et à la vérité.

Or, l'œuvre de Monénembo se lit bien comme une tentative de repenser les rapports de l'être – et donc de ce que l'écrivain appelle lui-même « l'être africain » – à la vérité, non pas sous la forme d'une hypothétique leçon à tirer des faits survenus au printemps 1994 (pratiquement absents du récit), mais bien, de façon plus générale, la conscience de sa place véritable dans l'universalité. À ce sujet, le personnage de Faustin est bien à saisir, d'après nous, dans un rapport dialogique avec le cynique grec, caractérisé par son exhibitionnisme outrancier (qui ne se comprend qu'à l'aune de la force contestatrice dont elle est le garant). Ses mœurs dévergondées – en particulier, sa sexualité affichée sans vergogne – évoquent bien-sûr le mode de vie du cynique, alors qu'il cherche à se défaire des conventions sociales, jugées contraires à la nature et empêchant, dès lors, toute clairvoyance :

Attention, madame, je ne suis plus ce que vous croyez ! Demandez donc à Gabrielle, à Sévernie, à Alphonsine ! Je les ai toutes culbutées ! De tous les potes, je suis celui qui a la chose la plus longue. Quand je me mets vraiment en tension, elle dépasse la longueur d'une grande cuillère à soupe et elle emplit ma main quand je me fais plaisir devant les vendeuses de bière de banane (Monénembo, 2000, p. 28).

La relation, en grande partie fantasmée, qui s'établit à travers le regard-enfant entre Faustin et Claudine Karamera (une assistante sociale d'origine ougandaise qui décide de le prendre sous son aile afin de le sortir de la rue) n'est ainsi pas sans rappeler la figure de Cratès. Cratès, on s'en souvient, étant acculé au mariage par la cynique Hipparchia, finit, pour la dissuader, par se planter entièrement nu devant elle et lui annonce qu'elle devra dans ce cas adopter ses habitudes de vie. Leurs noces seront consommées en public. Or, à travers ce tableau d'un adolescent en pleine puberté qui ne souhaite qu'une chose, malgré le verdict qui pèse sur lui : extraire sa protectrice de son « vrai lit de fer » (Monénembo, 2000, p. 28) pour « [faire] ce qu'il faut faire » (p. 132) ouvertement, sous le regard des « jabirus », il s'agit bien de suggérer la nudité simple, irréductible, celle qui ne s'entrevoit que lorsque les barrières morales, culturelles, raciales et, de ce fait, hiérarchiques et discriminatoires, ont été ôtées définitivement. La vanité du jeune

délinquant, en s'exposant au jugement, en appelle de façon plus dramatique à l'idée du néant. Celle-ci, à son tour, fait découvrir au lecteur la vanité de ce microcosme social que Monénembo dresse à travers des personnages aussi emblématiques et dérisoires que Rodney, le reporter qui « est partout où ça va mal » (p. 98), « Miss Human Rights » (pp. 63-64), M. Van der Poot (pp. 81-85), le père Manolo et son double animiste le sorcier Funga, ou maître Bukuru (chacune de ces figures comiques, sans véritable épaisseur, n'existe qu'à travers sa médiocrité ou sa totale inadéquation au monde). En vérité, que reste-t-il ?

En cela, Faustin évoque bien la métaphore du cynique à laquelle Foucault fait appel en se référant aux *Entretiens* d'Épictète : celle d'un « éclaireur » : « le cynique est envoyé comme éclaireur en avant, au-delà du front de l'humanité, pour déterminer ce qui, dans les choses du monde, peut être favorable à l'homme ou peut lui être hostile (2009, p. 154). » Il oblige du moins à changer l'angle de réflexion, même s'il n'a en soi rien d'une figure exemplaire. On évoque peu les silences, les omissions du récit de *L'aîné des orphelins*, par comparaison aux autres œuvres du projet ; il en est ainsi de tout l'aspect politique des événements, pourtant essentiel à la compréhension du génocide rwandais dans sa mise en place, comme le montre bien le rapport d'Alison Des Forges (1999). Toute la matière politique n'apparaît en effet que de façon très incidente dans le roman, par exemple à travers les arguties de l'avocat de Faustin qui décrivent en quelque sorte le dernier stade du cynisme : « – Ah, vous autres des affaires sociales, vous voyez des victimes partout ! Je trouve la justice bien plus humaine que la pitié. Pourtant, croyez-moi, je n'ai rien d'un bourreau ! (Monénembo, 2000, p. 133) » En amenuisant cette dimension des affaires de l'État (comme nous l'avons par ailleurs observé chez Ugrešić), c'est comme s'il était sous-entendu que l'éclairage ne pouvait, à partir de ce lieu, devenir vraiment favorable. Monénembo, qui a enseigné la biochimie avant de se consacrer uniquement à l'écriture (dès 1991), retourne peut-être à une matière beaucoup plus fondamentale, sans non plus aller aussi loin que Jean Rostand (qu'il cite en exergue en attribuant les propos à Edmond Rostand, comme nous l'avons vu) et dont l'ironie rappelle celle de l'écrivain franco-guinéen :

D'où vient l'homme ?

D'une lignée hétéroclite de bêtes aujourd'hui disparues, et qui comptaient des gelées marines, des vers rampants, des poissons visqueux, des mammifères

velus... Par cette chaîne d'ancêtres, dont l'humilité augmente à mesure qu'on s'enfonce dans la durée, il se rattache sans solution de continuité aux microscopiques éléments qui naquirent, voici plus d'un milliard d'années, aux dépens de la croûte terrestre (1955, p. 100).

On chercherait en vain chez Waberi un équivalent du cynique ancien, mais il faut reconnaître que l'écrivain accorde une grande importance à l'*ethos* : un ethos d'ascète qui postule, lui aussi, une certaine forme de véridiction et une contestation du pouvoir. En effet, pourquoi avoir opté, dans *Moisson de crânes*, pour une figure de chroniqueur-voyageur, un « je » dont on ne sait presque rien sinon qu'il a fait « deux séjours au pays des Mille Collines » (2004, p. 13) ? La question peut sembler superflue, car, vu le caractère de l'opération, la forme du carnet de voyage s'imposait. B. B. Diop, avant d'entamer *Murambi* (2000), avait d'ailleurs envisagé un récit sous forme d'annotations de voyage. Pour sa part, *L'ombre d'Imana* de Véronique Tadjo (2000) s'applique à entrer en résonance avec les récits de voyageurs du XIX<sup>ème</sup> et du début XX<sup>ème</sup> siècle. Toutefois, dans le cas de l'écrivain franco-djiboutien, une telle prise de position ne saurait être pleinement comprise si l'on ne tenait compte des catégories de perception auxquelles elle se rapporte tacitement. Waberi, en effet, veut se définir comme un écrivain « nomade », alléguant, pour ce faire, un lien de filiation : « Nous sommes la première génération, quasiment, de nomades citadinisés, sédentarisés. [...] Nos pères étaient encore des semi-nomades, même s'ils étaient nés en ville, tout simplement parce qu'ils ne savaient pas lire le paysage citadin (Garane, 2005, pp. 140-141). » Dans *Transit* (2003), il rapproche ainsi les « véritables créateurs » (p. 57) des nomades du désert. Ceux-ci ne possèderaient rien, leur nudité (tout comme le cynique) n'ayant d'égal que les immensités rocailleuses qu'ils traversent en silence. On voit de la sorte comment il réarticule cette conception mystique du néant censée rapprocher des vérités cachées et justifiant le glissement du poète-nomade au « prophète » :

Pousseurs de vaches ou de dromadaires, passeurs de confins, brocanteurs de mirages traînant derrière eux la dernière nouvelle du soir. Ils ne possèdent rien de concret ou si peu. Amères amandes et bruits d'os, pour beaucoup. Pour d'autres, juste une peau de mouton pour la prière et la gymnastique du croyant. Et quand la nuit brûle ses dernières lampées, il faut hâter, c'est l'automne de la vie. Les poètes approchant la mort deviennent ordinairement des prophètes (p. 58).

Dans les nouvelles de *Moisson de crânes*, le nomade des étendues désertiques n'intervient pas explicitement, mais il se dessine bien en creux, sous le couvert d'une instance énonciatrice qui construit l'image du dénuement en guise de préalable au témoignage : « Que faire encore ? Se tapir modestement. Prêter oreille attentive et faire le plus souvent silence tout autour de soi (Waberi, 2004, p. 16). » Nous avons pu observer, précédemment, comment le langage, par le jeu réflexif, était anthropomorphisé pour mieux être investi par l'esprit. Mais c'est également la littérature qui doit donner un avant-goût du néant, par allusion à ce référent ultime qu'elle ne pourrait atteindre : l'extra-mondain (Rinn, 1998) : « On se dit que la littérature, cette fabrique d'illusions, avec sa suspension d'incrédulité, reste bien dérisoire. On se dit que peut remédier la fiction dans une telle situation (Waberi, 2004, p. 16). »

La transmutation esthétique du nomade que Waberi voudrait réaliser se décèle encore mieux dans le parti pris d'une interdiscursivité qui domine tout le reste – elle n'est pas aussi franche chez Monénembo, ni chez les autres écrivains de l'opération. Le recueil s'organise en une succession de plans textuels dialogiquement corrélés, au sens de Julia Kristeva<sup>175</sup>, allant du théorique pur et dur (par exemple, en s'appropriant le jargon scientifique d'un Noam Chomsky) jusqu'à un lyrisme exacerbé (ton épique à la Soundiata Keïta dans la nouvelle « La cavalcade »). Cette traversée des discours tient aussi du rapport texte/image : les citations de Césaire (pp. 29, 33, 35, 41), ainsi que de Mia Couto et Antjie Krog (p. 71) évoque, par leur disposition sur la page du livre, les intertitres filmiques au temps du muet. Une sorte de paysage textuel se découvre alors : sur le plan des contenus, il touche au déploiement par strates bien différenciées des voix narratives ; à l'échelle visuelle, c'est tout le jeu habile sur le vide et le plein, l'usage de la typographie italique, rappelant peut-être l'écriture cursive du chroniqueur en croisade, ainsi que celui des lettrines (en début de chapitre), qui, évidemment, nous ramènent à l'art de la calligraphie avec ses motifs floraux.

Ce « géo-texte » a son correspondant narratif : « Petit pays tout en escarpements, collines, vallées et lacs, aujourd'hui mué en terre de peines et d'ossuaires. Contrée sans

---

<sup>175</sup> « [T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte [langage, discours] (*Sēmeiōtikē : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p. 85) ».



grand venin jusqu'alors, isolée dans sa forteresse montagneuse [...] (p. 35). » Le Rwanda, avec son décor naturel paradisiaque et sa topographie subtilement nuancée, contredisant la brutalité du message politique, interroge au même titre que les vers de Césaire, ou encore ces termes de Joseph Nsenghimana où se mêlent le ton de la révolte et une résignation plus sourde : « *Et coule sans répit le sang de Kanyarwanda* » (p. 42). Encore une fois, le paysage est supposé relier le voyageur ambulant et l'écriture, l'imaginaire<sup>176</sup>.

Il est vrai, le texte de Waberi, par ce qu'il suggère à travers une composition recherchée, captive le lecteur. Pourtant, il faut remarquer que cette séduction poétique joue quelque peu contre l'*ethos* ascétique que l'écrivain cherche à circonscrire pour accréditer son témoignage sur le génocide. Au fond cette posture du nomade renoue, par certains biais, avec le regard anthropologique contre lequel l'écrivain voudrait s'inscrire. Il y fait explicitement allusion dans « La cavalcade », démontrant par là que l'idéologie hutu n'est qu'une refonte du discours colonial. En effet, le sentimentalisme qui a animé les missionnaires de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle – à une époque encore très influencée par le courant romantique et l'attrait exotique des terres lointaines toujours sous l'emprise du paganisme – est précisément ce sur quoi repose le récit de *Moisson de crânes* pour donner un ancrage à cette parole contre le génocide. Enfin, pourquoi opter pour une posture qui, si l'on s'essaye à la contextualiser – de la même manière que l'écrivain historicise le langage –, révèle un substrat généalogique ? Ainsi, l'écrivain se fonde sur l'origine nomade de ses aïeux pour élaborer une esthétique du génocide reprenant à son compte – en partie du moins – le point de vue colonial sur l'Afrique.

## Vérité, mensonge et apparences

Tout bien considéré, le cynique incarné dans l'enfant errant de Monénembo ou le « je » en transhumance<sup>177</sup> de Waberi attestent, malgré les apories que ces figures peuvent

---

<sup>176</sup> Waberi s'inspire du modèle mise en place par Nuruddin Farah, pour qui il y a une prégnance du paysage sur l'imaginaire et les êtres.

<sup>177</sup> Il faut voir comment Waberi conceptualise la notion de transhumance (en la définissant en opposition à l'idée du voyage) afin d'écarter toute ressemblance de son écriture-nomade avec l'exotisme, préjudiciable selon lui, d'un Rimbaud ou d'un Pierre Loti (et dont nous avons vu qu'il n'y échappait pas complètement) : « Les nomades, quoiqu'en pensent les anthropologues, les sociologues et autres écrivains voyageurs, n'aiment pas voyager. Ils transhument et se déplacent dans les mêmes aires mille fois parcourues. Les mêmes pâturages mille fois rêvés. Leurs randonnées n'ont rien

engendrer, d'une sourde protestation touchant à la prise de parole sur l'Afrique, plus particulièrement, sur les massacres au Rwanda : ne saurait se prononcer en la circonstance qui le veut et, surtout, sans s'être au préalable délesté de ses atours trompeurs<sup>178</sup>. D'une certaine manière, ces récits voudraient donc proposer au lecteur un genre de parcours initiatique. En ce sens, Virginie Brinker n'a pas tort de rapprocher, comme elle le fait, Faustin, dans *L'ainé des orphelins*, de « l'Enfant terrible » des contes traditionnels africains (Brinker, 2014, pp. 298-299). Pierre N'Da rappelle à juste titre que : « [d]ans tous ces contes de l'enfant malin, il s'agit de dénoncer une injustice, un abus de pouvoir, la mauvaise foi (1979, p. 34). » Il est la pierre angulaire d'un retour à l'équilibre. Or, tacitement, Monénembo et Waberi suggèrent que, pour résister à la faille ouverte par les faits de 1994, il faudrait d'abord repenser les conditions d'un discours véridique qui soit en mesure de dévoiler les non-dits de l'histoire et de l'actualité journalistique : qui parle ? pour et contre qui ? dans quel but ? avec quels moyens ? Il y a là une véritable césure avec le contexte réel d'écriture dans lequel les écrivains de Fest'Africa se sont retrouvés engagés dès leur arrivée à Kigali. B. B. Diop est à peu près le seul à y faire explicitement allusion (nous y reviendrons au chapitre suivant), mais les prises de position respectives de Monénembo et de Waberi, qui se lisent à l'aune de leurs choix esthétiques, montrent qu'ils n'ont pas été insensibles à ce problème, même si ce n'est pas au même degré.

Après nous être arrêté sur les coïncidences des points de vue narratifs, dans *L'ainé des orphelins* ainsi que *Moisson de crânes*, avec des figures symboliques de la parole vraie (entretenant dès lors une relation dialogique avec elles), il nous faut maintenant revenir plus longuement sur la forme et la valeur de ce « dire-vrai » (Foucault, 2009) à l'échelle narrative. S'agissant du roman de Monénembo, il y aurait intérêt à systématiser le récit par un schéma véridictoire. Celui-ci révélerait alors toute la dimension allégorique du parcours de vie de Faustin, depuis son enfance au village de Nyamata – dominée par des personnages tutélaires tels que Théoneste (l'idiote du village et aussi le père de

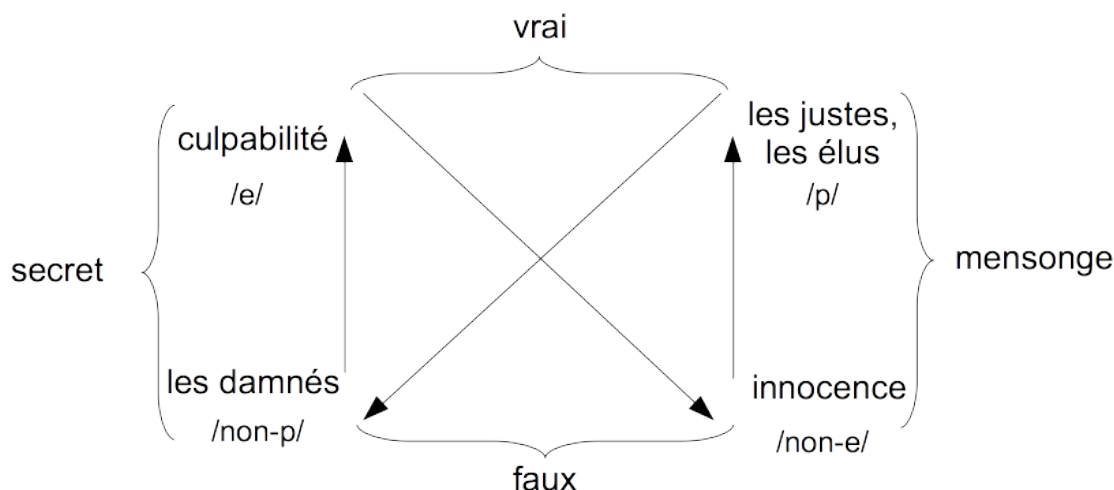
---

d'étrange, d'exotique. Ils entretiennent avec leurs terres un commerce passionné (Abdourahman A. Waberi, John Liebenberg, Pierrot Men, *et al.*, *L'oeil nomade : voyage à travers le pays de Djibouti*, Djibouti/Paris, Centre culturel français Arthur Rimbaud/L'Harmattan, 1997, p. 16). »

<sup>178</sup> La phalène de Koulsy Lamko, nouvel avatar d'une figure de la parole errante, s'en fait aussi l'écho : « Et que le monde me foute le camp avec ses conventions, ses normes, ses compartiments, ses casiers, ses étagères, ses armoires, ses labyrinthes, ses couloirs, ses polices ! (*La phalène des collines*, *op. cit.*, p. 10) ».

Faustin), le sorcier Funga, le père Manolo ou encore « l'Italienne » (Tonia Locatelli<sup>179</sup>) – jusqu'à son ultime échouage à la prison de Kigali, où il attend d'être exécuté pour le meurtre de Musinkôro :

Figure 5: schéma véridictoire dans *L'ainé des orphelins*



Remarquons tout d'abord qu'un trait générique bien connu – l'enquête policière – détermine l'ensemble du récit dans sa dynamique. L'intrigue se noue ainsi autour du dévoilement progressif d'un *secret* : c'est le crime de Faustin (*être-coupable*). Ce point culminant survient peu après l'acquisition d'un revolver obtenu grâce à l'argent de ce qu'il faudrait appeler, à défaut d'autre terme, *les justes* (*paraître-innocent*) – en l'occurrence, les médias internationaux –, tandis que Faustin, accompagné du journaliste Rodney, avait pris l'habitude, depuis quelques mois déjà, de jouer devant les caméras occidentales un rôle tragi-comique de rescapé des massacres :

— Faustin, tu es revenu ? A cette heure-là ! Quel malheur ! Tu ne pouvais pas trouver une heure plus propice ?  
 Je le [Tatien] saisis au collet, faillis presque l'étrangler.  
 — Dis-moi où est Esther !  
 — Lâche-moi, petite brute ! Ce n'est pas à moi que tu dois t'en prendre... Dans la pièce d'à côté ! Mais je t'en prie, n'y va pas !  
 C'est drôle, je n'y avais jamais pensé mais, dès qu'il me dit ça, j'eus le pressentiment de l'image que j'allais découvrir quelques secondes plus tard : Esther nue sur une paillasse et Musinkôro affalé là-dessus.

<sup>179</sup> Assassinée en mars 1992, alors qu'elle protestait auprès des autorités et de la radio étrangère devant la survenue des premiers massacres anti-Tutsi à caractère génocidaire, son portrait refait surface dans le recueil de Tadjou *L'ombre d'Imana* (Paris, Actes Sud, 2000, pp. 25-26).

Je visai la tête du voyou et tirai jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de balles  
(Monénembo, 2000, p. 114).

Mais toute la complexité du récit réside, par-delà la révélation de cette culpabilité du meurtre, dans l'anamnèse d'une innocence qui n'est plus : les analepses du récit dévoilent ainsi un monde rural, traditionnel, caractérisé par l'harmonie communautaire. C'est également celui de l'enfance perdue, recomposé par la mémoire morcelée de Faustin. La voix de Théoneste y devient prédominante : il incarne précisément le fou, cet autre avatar du cynique ancien, qui, à la différence de son héritier des faubourgs (Faustin), est intégré à la communauté et respecté par elle (à l'exemple du fou des *Crapauds-brousse* [Monénembo, 1979, pp. 81-88]). Sorte de héraut de la parole vraie, Théoneste est le seul à livrer un aphorisme, digne de Cioran, qui, s'il avait été entendu, aurait pu stopper les tueurs de Nyamata : « “Si tu hais un homme, laisse-le vivre”, voilà ce que disaient les anciens ! (2000, p. 156) »

C'est par le dévoilement suggestif de cette innocence perdue, soutenue par un réseau dense de symboles et de métaphores<sup>180</sup>, que le récit donne à voir le *mensonge* de l'innocence des justes. Ainsi, l'homicide de Faustin a été rendu possible parce que des valeurs ruineuses – l'argent<sup>181</sup> –, détenues par les élus du moment, ont définitivement remplacé les fondements usuels reposant sur la communion et le secours. C'est dans ce contexte, à notre avis, qu'il faut replacer les scènes à caractère rustique d'où, à l'évidence,

---

<sup>180</sup> Parmi celles-ci domine le leitmotiv du cerf-volant arraché, faisant allusion au mythe d'Icare (voir *Les métamorphoses* d'Ovide), et qui, dans l'économie du roman, condense l'idée d'une enfance suspendue à un fil et la notion de démesure (l'*hybris* des Grecs anciens), en d'autres termes, l'orgueil des Interahamwe : « [Funga] – Il suffirait d'un bon coup de vent pour que ton machin il frôle le firmament. Si tu faisais tomber une étoile, pourrais-tu la remettre à sa place ? Non ! Fais attention, fils de Théoneste, tu ne seras jamais plus malin que les dieux ! (Tierno Monénembo, *L'ainé des orphelins : roman*, op. cit., p. 118) ».

<sup>181</sup> C'est un point qui n'est jamais souligné, mais qui, à notre sens, est fondamental si l'on veut comprendre comment le passage en question opère comme pivot du récit. Faustin fait pourtant écho à une autre figure allégorique – celle de Samba dans *Les écailles du ciel* – dont l'ironie du parcours, alors qu'il pénètre pour la première fois dans la ville de Djimméyabé, est teintée de matérialisme historique : « Ici, ne t'attends à aucun appui, à aucun garde-fou. Les hommes vivent côte à côte, c'est tout. Entre eux, rien d'autre que l'argent : de la parenté, de l'amitié, de l'amour, de la solidarité en bons billets de banque froufrounants. Sans argent, l'enfer vaut mieux que cette ville. Tous ces hommes que tu vois se démener aussi fébrilement, où crois-tu qu'ils aillent ? A un enterrement ? Non, ils courent vers l'argent. Seulement, cette satanée proie est comme mât de cocagne. Rares sont les élus qui l'atteignent, tous les autres glissent et répandent inutilement leur sang tandis que Dieu et le diable rigolent de concert (Tierno Monénembo, *Les écailles du ciel : roman*, Paris, Seuil, 1986, p. 105). »

se dégage l'idée directrice selon laquelle l'existence devrait être régie par le bas, à travers le labeur et la participation de tous :

— Prenez donc un peu de beurre rance avant de vous en aller, mère supérieure !

— Non, Théoneste ! Mais si tu fais un petit tour en brousse, n'oublie pas de me ramener des racines d'aloès. Je dois purger deux de mes petites pensionnaires qui souffrent de ténia.

— Voilà ce que j'aime en vous, mère supérieure : vous êtes aussi inébranlable que moi ! Songez qu'il y en a dans le village qui ne prennent même plus la pleine de cueillir leur café sous prétexte que demain ils ne seront plus là pour en profiter. Vous entendez ça ? (Monénembo, 2000, p. 148)

Le « QG » – « bâtiment abandonné » situé « dans un no man's land perdu entre les bidonvilles de Muhima et le boulevard de Nyabugogo » (p. 51) – signale aussi l'échec du nouvel ordre en vigueur depuis les « *avènements* ». Habilement, la description du QG, motivée par les retrouvailles de Faustin (nouvellement arrivé à Kigali) et de Musinkôro, se développe en un commentaire qui n'est déjà plus imputable à la voix du narrateur-enfant : « Ici aussi, l'administration avait prévu une école, un centre de soins ou une maison de quartier, et l'argent, comme souvent, s'était volatilisé (pp. 51-52). » D'emblée, le QG apparaît donc comme une métonymie de la débâcle des indépendances africaines, depuis le retrait de l'administration coloniale et l'accession au pouvoir d'une élite vaniteuse et ployable sous la main des puissants – ce thème, rappelons-le, constituait déjà le point focal des deux premiers romans de l'écrivain, et se lisait à travers la disgrâce de Diouldé dans *Les crapauds-brousses* (1979) et celle de Cousin Samba dans *Les écailles du ciel* (1986). Or, c'est précisément au cœur de cet espace du désenchantement que les orphelins du roman font ressusciter un semblant de cette communauté de l'innocence, déductible à partir des quelques traces mémorielles de l'enfance de Faustin. Le récit découvre alors une importante trame comique autour de l'organisation, précaire mais débrouillard, de ces enfants du génocide que sont Canisius, Msîri, Ezéchiél, Alphonsine, Josépha, Gabrielle, Tatien, Musinkôro et Faustin. Il s'agit véritablement d'un récit parallèle, qui a valeur de contrepoint burlesque par rapport aux épisodes portant sur la vie familiale de Faustin dans le Nyamata d'avant 1994. Mais il comporte également une dimension ironique, puisqu'il suggère, tacitement, que ce que la société post-génocidaire n'a pas pu mettre en place, de simples enfants des rues sont parvenus à le faire par eux-mêmes.

On le voit, le récit de Monénembo est soutenu par toute une architecture narrative qui confère une cohérence et une portée herméneutique à l'enjeu des langages de la vérité et du mensonge dépassant largement le cadre déterminé d'un témoignage du génocide. Waberi, au contraire, se contente de rester en surface du discours, ce qui, indubitablement, l'empêche de se départir du contexte événementiel des massacres au Rwanda. Malgré tout, il élabore une posture énonciative qui, par son extériorité constitutive, implique de la même façon un travail dans la distance. Apparentée à celle du flâneur – ce qui n'est pas sans évoquer la figure de Walter Benjamin, qui va s'imposer dans *Passage des larmes* (2009) –, elle justifie, sur le plan stylistique, la corrélation des « langages », entendu au sens de Bakhtine (1978), pour en révéler la nature problématique, leurs liens complexes avec la vérité, le mensonge, le secret et les (fausses) apparences. Il s'agit alors de « voir le langage [...] avec “les yeux” d'un autre langage » (p. 116) : le langage poétique de Césaire, au départ dirigé contre un pouvoir colonial chancelant, peut ainsi être affiché dans ses résonances cachées avec les harangues meurtrières des Hutu ultras : « *“Femme prends garde, il y a un beau pays qu'ils ont gâtés de larves / dévergondés hors saison [...]”* (Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient*) (Waberi, 2004, p. 35) » ; « Débroussaillons la vermine, enfants des cultivateurs. Coupons le plus grand nombre de cous possible. (“La cavalcade”) » (pp. 48-49). » Discrètement, Waberi, en admirateur du poète martiniquais, questionne la dualité fondamentale dont l'œuvre poétique de ce dernier est porteuse, entre révolte anticoloniale et principe du mal (d'où le poids intertextuel relatif de la tragédie *Et les chiens se taisaient*, qui ne cesse d'innover les pages de *Moisson de crânes*). C'est aussi une manière de suggérer le caractère prophétique des vers de Césaire, qu'il voudrait doucement poser en parangon du poète-nomade. Un extrait du poème intitulé « Barbare » (publié en 1948 dans le recueil *Soleil cou coupé*) donne ainsi à lire à la fois les corps torturés et jetés dans le fleuve Nyabarango et le silence fautif des uns et des autres :

« ... des morts qui circulent dans les veines de la terre  
 ... et viennent se briser parfois la tête contre les murs de nos oreilles  
 ... et les cris de révolte jamais entendus  
 ... qui tournent à mesure et à timbres de musique. » (p. 41)

Au lieu de simplement dire les événements de 1994 ou encore de faire « acte de solidarité » (...) envers les Rwandais, Waberi et Monénembo, on le voit bien, assignent

au réel de nouvelles données qui obligent à changer le regard sur le génocide rwandais, mais aussi, plus généralement, sur le continent africain. Pour ce qui est de Waberi, le véritable moteur de cet infléchissement est, pour l'essentiel, un questionnement linguistique : l'objectif est de rendre présent la dualité fondamentale du langage, entre bien et mal, remède et poison. Dès lors, il est très significatif que la figure de l'oxymore soit au cœur du recueil et détermine l'ensemble des rapports dialogiques, au point de reléguer le problème de la violence et s'attacher à une réflexion sur l'art et la littérature. Mais c'est incontestablement dans *L'ainé des orphelins* de Monénembo que ce qui apparaît comme une re-caractérisation des réalités sociales est la plus intéressante, car plus proprement idéologique, révélant une dimension utopique importante (dans une certaine mesure, marquée par la pensée marxiste).

En effet, en bâtissant un univers narratif<sup>182</sup> au sein duquel la parole, dans toute sa force de vérité, est rendue à ceux qui ne peuvent, normalement, l'assumer à cause de leur exclusion de l'histoire ainsi que de l'oubli qui les travaille subrepticement<sup>183</sup> (nous renvoyons ici à notre notion de *parole en négatif*, qui force à saisir cette parole comme une trace possible), Monénembo renverse l'ordre des choses qui règne au moment précis où il est en train d'écrire. En tant qu'écrivain réalisant une œuvre commanditée, comme nous l'avons vu, par une association française à visée promotionnelle, et intervenant, par ailleurs, sous les auspices d'une opération qui a suffisamment montré ses limites à plusieurs niveaux (entre autres, sur le plan éthique), Monénembo s'inscrit manifestement dans un espace qui est en contradiction flagrante avec la scénographie de la confession d'un enfant des rues qu'il met en place dans son récit. Et même si plusieurs actions furent entreprises pour remédier aux carences du projet d'écriture collectif – on l'a vu avec Lamko, initiateur d'un théâtre forum<sup>184</sup> au Rwanda –, il n'en demeure pas moins que

---

<sup>182</sup> Sans entrer dans les détails, nous voudrions évoquer la notion de *worldmaking* conceptualisée par David Herman, pour qui « mapping worlds onto worlds is a fundamental—perhaps the fundamental—requirement for narrative sense making (« Narrative ways of worldmaking », dans Heinen et Sommer (éds.), *Narratology in the age of cross-disciplinary narrative research*, vol. 20, 2009, p. 71) » et procède, en fin de compte, de toute expérience cognitive visant à agir sur les événements réels.

<sup>183</sup> À l'exemple d'Africano dans *Pelourinho*, pour qui la tentative de reconstituer le passé ancestral – qui le mène de l'Afrique au Brésil – se solde par la mort prématurée, tué des suites d'une méprise identitaire par ses propres « cousins » d'Amérique, eux-mêmes détenteurs de la pièce manquante de l'énigme de son passé.

<sup>184</sup> Pour un aperçu de cette technique théâtrale mise au point par Augusto Boal, voir le travail de thèse que Lamko a consacré à ce sujet : « Emergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique Noire francophone », sous la direction de Beniamino, Limoges, Université de Limoges, 2003.

*L'ainé des orphelins* n'a eu aucun impact auprès du (jeune) public africain que Monénembo aurait souhaité atteindre, pour des raisons évidentes. Ici, il vaut la peine de rappeler que l'écrivain franco-guinéen fait partie d'une génération d'intellectuels africains directement menacés par les autorités étatiques – comme l'était Saro-Wiwa – et souvent contraints à un exil prolongé<sup>185</sup>. Sur le plan de la réception de ses œuvres, la conséquence fut une situation vécue à la façon d'un paradoxe. En effet, tandis qu'il pouvait être lu à l'étranger selon des codes et des présupposés que lui-même rejetait<sup>186</sup>, le lectorat potentiel qui avait réellement de l'importance à ses yeux lui était inaccessible, à cause, notamment, de l'accès limité au livre et à la lecture : « Nous avons cette tragédie de ne pas être connus dans notre propre pays : je pense à moi, à Sassine, à Fantouré, à Bokoum qui ont vécu, des décennies durant, hors du pays (Jacquey, 1987, p. 149). »

D'une certaine façon, le roman comporte donc une part essentielle d'autodérision. Il est par exemple assez facile de dégager, derrière les répliques cyniques du journaliste Rodney, le sentiment de mauvaise foi qui a ajouté une ombre au tableau du projet de Djedanoum et Coulibaly ; celui, bien-sûr, de ces écrivains français et/ou africains, venus au Rwanda, dans la foulée des reporters et des associations humanitaires, sans comprendre ce qui a pu se dérouler entre avril et juillet 1994, au Rwanda, et, surtout, sans pouvoir y changer quelque chose :

Un tremblement de terre en Colombie, Rodney est sur place ! Une forte mousson en Inde, voilà le zèbre Rodney et son étrange fourbi ! Une tuerie en Somalie, on fait appel à Rodney ! Rodney est partout où ça va mal. Rodney est un médecin qui arrive en souhaitant que ça aille plus mal encore. Et comme tu vois, Rodney, lui, se porte comme un charme. Ha ! ha ! (Monénembo, 2000, p. 98)

---

<sup>185</sup> Avec Sony Labou Tansi, il a d'ailleurs créé une école surnommée par la critique « Génération 47 », portée sur la dénonciation des dictatures.

<sup>186</sup> Voici comment il caractérise lui-même les attentes particulières du public occidental sur la littérature africaine : « [...] Je crois qu'il y a une attente car il y a toujours eu cette conception du roman africain... C'est-à-dire que les gens n'arrivent pas à sortir, en quelque sorte, du cadre de la négritude. C'est ce qui d'abord frappe les imaginations. Au seul mot d'Africain, on te rattache tout de suite à la négritude ; autrement dit, tu dois être quelqu'un d'assez spécifique dans ta manière d'écrire. Je crois que c'est à peu près ce que les gens attendent de nous. Bon, ce n'est pas totalement condamnable car il faut, c'est vrai, qu'on apporte notre petite touche personnelle. Mais ce n'est pas toujours la bonne spécificité qui est attendue. C'est un peu une spécificité de folklore. En fait, on ne nous considère pas encore réellement comme des écrivains ; on fait espèce curieuse, objet d'exotisme (Françoise Cévaër, « Interview de Tierno Monénembo (écrivain guinéen) », *Revue de littérature comparée*, vol. 67 (1993), p. 168). »



On sait que Monénembo a longuement hésité avant de donner son accord pour la participation à cette opération. Or, par certains côtés, son récit apparaît davantage comme une protestation, *a posteriori*, face aux ambitions premières du directeur du festival lillois Fest’Africa, certainement jugées fort illusoires. Il est tout de même caractéristique que la plupart des figures de son roman sont des vecteurs de cette morbidité cynique à la Rodney, à l’exception de Claudine (l’un des rares personnages positifs), chez qui il est simplement supputé par Faustin-narrateur, alors qu’il est à la veille de son exécution :

Puisqu’il faut mourir, mieux vaut le faire comme les vieux éléphants : dans un endroit connu d’avance et sans trop fournir d’effort. Je bénéficie en outre d’un avantage de taille : Claudine n’est pas loin. [...] Seulement, quand ils auront dressé la potence, songeront-ils à la prévenir ? Une ou deux semaines plus tard peut-être. Je la vois se pencher sur la fosse commune, murmurant au directeur : « Oh le petit Faustin Nsenghimana ! Il a tout de même bien mieux fini que son ami Sembé ! » (p. 94)

## Conclusion

Tant chez Monénembo que chez Waberi, l’exploration du langage et des modalités de sa prise en charge, appuyée par des récits accordant une grande place à la réflexivité, s’ouvre à des formes de réhabilitation qui dépassent considérablement le cadre d’un témoignage sur le génocide rwandais annoncé par le libellé du projet de résidence d’écriture réunissant des écrivains originaires des quatre coins de l’Afrique. Le questionnement de nature linguistique qui relie les nouvelles de *Moisson de crânes* débouche ainsi sur une défense de la poésie qui se développe parallèlement au discours didactique sur le génocide. C’est d’ailleurs tout le paradoxe du recueil de Waberi de se présenter à la fois comme une condamnation du langage et de la littérature en général, « cette fabrique d’illusion » (2004, p. 16), et, si l’on considère la façon dont se constitue un sujet lyrique exemplaire, comme un manifeste pour une nouvelle poétique – avec sans doute à la clé une « dynamique de rattachement à un *corpus* littéraire mondial (Garnier, 2007, p. 99) ». Se profilent alors la silhouette du poète errant et celle du Césaire du *Discours sur le colonialisme* (2004), toutes deux nimbées d’une aura, en effigie d’une écriture intertextuelle qui tire ses effets de l’impression de sédimentation des discours déjà constitués et historiquement datés – géo-texte pour un « nomadisme littéraire ». Cette technique tenant du « fragmentaire », dont Sélom Gbanou précise qu’elle « n’est pas une

originalité en littérature africaine » (2004, p. 85), n'est pas sans équivoques, on l'a bien vu. À l'inverse de Monénembo qui ordonne les matériaux discursifs selon une logique narrative que le lecteur peut suivre, Waberi laisse planer le doute quant à la véritable portée significative de ses agencements narratifs. Il en est de même pour les connotations qui auréolent le point de vue représenté – ce « je », « vierge de tout activisme » (Waberi, 2004, p. 13) –, et qui tend à renouer avec une position anthropologique pourtant rejetée par ailleurs. Il semblerait qu'il ne maîtrise pas toutes les implications de son « long récit des infamies » (p. 18). Or, n'est-ce pas manquer, d'une certaine manière, au programme annoncé dans la préface, celui d'« une salutaire mise à distance [du] langage » (p. 15) ?

Quant à lui, le roman de Monénembo pourrait faire figure de pendant romanesque et dramatique à cette quête d'une exemplarité verbale par le sujet lyrique. Nous avons rapproché Faustin du cynique ancien, mais, malheureusement, trop peu évoqué ce qui, selon Foucault, fonde la rhétorique cynique : la *parrêsia*, en tant que mode spécifique de dire-vrai : « employé[e] [...] avec une valeur positive [...], la *parrêsia* consiste à dire, sans dissimulation ni réserve ni clause de style ni ornement rhétorique qui pourrait la chiffrer ou la masquer, la vérité (2009, p. 11). » C'est bien à la lumière du « parrésiasite » que le rôle du personnage Faustin devient particulièrement éclairant. La scène du procès (Monénembo, 2000, pp. 134-138), au cours de laquelle l'adolescent consterne ses juges, au grand dam de son avocat, peut d'ailleurs se lire comme une mise en abyme de la *parrêsia*, en ce sens qu'elle « implique une certaine forme de courage, courage dont la forme minimale consiste en ceci que le parrésiasite risque de défaire, de dénouer cette relation à l'autre qui a rendu possible précisément son discours (Foucault, 2009, p. 13) », « mais c'est aussi le courage de l'interlocuteur qui accepte de recevoir comme vraie la vérité blessante qu'il entend (p. 14). » On voit ainsi le genre de pacte qui s'établit au travers du dispositif scénographique d'une confession qui se retourne finalement en portrait-accusateur, de la même manière que dans *La chute* de Camus. Cette étrange complicité, corrosive, est rendue possible dans la mesure où le lecteur implicite de Monénembo est un lecteur par intérim, en suppléance de celui à qui le récit aurait dû être légué s'il avait pu prendre le livre et en faire bon usage. L'interlocuteur de celui qui associe « le *Ouatican* et les *Notions-Unies* » (Monénembo, 2000, p. 122) est peut-être, alors, ce « très distingué, très humaniste, très chrétien bourgeois du XX<sup>e</sup> siècle » (Césaire, 2004, p. 13) que le romancier, qui a rejoint la France en 1973, incarne aussi à sa manière.

Ce risque (calculé) de la vérité, s'affiche donc, de la même façon que pour le lecteur, dans la relation que l'auteur de *L'ainé des orphelins* entretient avec sa propre création littéraire. Il n'y a pas chez Waberi un tel rapport autoréflexif. En effet, si Monénembo est celui à qui fut confié le récit d'un événement survenu très loin de son pays d'adoption, Faustin est alors ce « double fictionnel » (Gbanou, 2003, p. 47), décalé, resté en Afrique (Monénembo, 1997), qui a pour fonction de le railler, de le parodier, en rappelant l'inanité de son entreprise (bien qu'elle soit cruciale sur le plan testimonial) : « Il suffit d'un petit peu de lucidité pour apprécier toute la farce ; or rien de plus lucide que celui qui s'apprête à crever (Monénembo, 2000, p. 141). » En cela, l'écrivain franco-guinéen est très proche d'Ugrešić. On pourrait même se risquer à poser une équivalence entre la faconde de Faustin, vis-à-vis de la voix auctoriale qui ordonne le contenu (ou du regard du lecteur et son horizon d'attente), et la riposte du « noble Sérère » contre le mot du Peul :

*C'est toi, Peul, qui le dis, moi, je ne fais que répéter. Tu as le droit de délirer, personne n'est tenu de te croire, infâme vagabond, voleur de royaumes et de poules ! Soit ! nous sommes cousins puisque les légendaires le disent. Du même sang peut-être, de la même étoffe, non ! Toi, l'ignoble berger, moi le noble Sérère ! [...] Les ancêtres nous ont donné tous les droits, sauf le droit à la guerre. Nous pouvons chahuter à loisir et vomir les injures qui nous plaisent. Entre nous, toutes les grossièretés sont permises. Au village, ils ont un mot pour ça : la parenté à plaisanterie (Monénembo, 2004, p. 15).*

Ainsi, c'est bien un lien de parenté à plaisanterie qui sous-tend la confession de l'enfant des rues. En ajoutant une dimension ironique à ce témoignage littéraire d'un inconnu des Rwandais, d'un « Westerner » (Hron, 2009), le monologue dramatique de Faustin devient ainsi la clé du projet implicite de Monénembo : la réaffirmation d'une parole véridique, soustraite à la pyramide du pouvoir, et repensée à partir de son lieu même d'énonciation, celui des déshérités : la prison ou le bidonville. On prend donc la mesure du caractère fanonien<sup>187</sup> de l'œuvre de Monénembo.

---

<sup>187</sup> Voir l'essai de Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, rendu célèbre par la préface de Jean-Paul Sartre.

## Chapitre 6

### (Boubacar Boris Diop et Véronique Tadjo)

#### Introduction

Si l'enjeu d'une exploration langagière, dans *L'ainé des orphelins* de Monénembo et *Moisson de crânes* de Waberi, trahissait des équivoques et des fractures vis-à-vis du contrat liminaire impliqué par le projet Fest' Africa, qu'en est-il de Boubacar Boris Diop et de Véronique Tadjo ? À la différence de Monénembo et de Waberi, ces deux écrivains résidaient de longue date sur le continent africain au moment des faits survenus en 1994. Ils étaient donc concernés au premier chef par le génocide. En effet, comme au Rwanda, leur pays respectif – le Sénégal et la Côte d'Ivoire (Tadjo est Ivoirienne) – fut marqué par un lourd héritage colonial, ainsi que son corollaire : des tensions extrêmement vives entre peuplades cohabitant sous un même toit national au tracé généralement artificiel<sup>188</sup> ; il faut bien-sûr ajouter à cela les rivalités idéologiques caractéristiques de la période de la Guerre froide, dont l'Afrique fit amplement les frais. B. B. Diop, c'est important de le rappeler, a eu un long passé de militant de gauche, au cours duquel il s'est opposé au gouvernement de Senghor. Il avait par ailleurs un maître à penser – qu'il a côtoyé – dont l'influence fut considérable en Afrique, notamment sur le plan politique : Cheikh Anta Diop, auteur de *Nations nègres et culture* (1955). Autant dire que l'écrivain sénégalais ne

---

<sup>188</sup> Bien que ce pays demeure l'un des plus stables du continent, le Sénégal est encore aujourd'hui déchiré par le conflit de Casamance, qui remonte à 1982. Pour ce qui est de la Côte d'Ivoire, on sait quels ont été les ravages causés par la politisation de l'ethnicité. Il faut ainsi rappeler l'instrumentalisation politique impliquée par le concept d'*ivoirité*, mettant en cause l'appartenance nationale et les droits fondamentaux d'une partie de la population, avec pour conséquence une division du territoire selon un clivage ethnique : d'un côté, le Sud chrétien, de l'autre, le Nord à majorité musulmane. Nous reviendrons sur le livre *Reine Pokou* de Tadjo (*Reine Pokou : concerto pour un sacrifice*, Arles, Actes sud, 2004), consacré à ces questions ethniques propres à la Côte d'Ivoire, en claire résonnance avec le génocide rwandais.

pouvait mieux incarner cet intellectuel africain qui ne devait pas totalement ignorer ce qui se tramait sur son propre continent, entre avril et juillet 1994, et qui aurait dû réagir, à l'instar de Wole Soyinka, sachant qu'il en avait les moyens et que cela le concernait aussi. Tadjou, quant à elle, n'a sans doute pas eu un passé d'activiste tel que B. B. Diop, mais son parcours individuel, d'enseignante et de chercheuse, révèle assez bien toute la mesure de son engagement au sein du contexte social africain (elle s'est ainsi intéressée de près à la culture sénoufo, très présente dans le Nord de la Côte d'Ivoire, autour de la région de Korhogo). Plus cosmopolite que celle de B. B. Diop, sa trajectoire témoigne également d'un rapprochement exemplaire entre les parties francophone et anglophone de l'Afrique.

Soit que Tadjou et B. B. Diop se reconnurent dans l'hécatombe survenue au Rwanda (non sans sentiment d'étrangeté), soit qu'ils éprouvèrent une distance face aux Rwandais qu'ils ne pouvaient pas s'expliquer, étant eux-mêmes confrontés à des crises analogues dans leur pays d'attache, on ne s'étonne pas si, dans leurs textes respectifs, le Rwanda est représenté sous la forme d'un certain rapport à soi. Celui-ci prend un caractère politique et idéologique dans *Murambi : le livre des ossements* de B. B. Diop (2000), tandis qu'il reste plus personnel chez l'écrivaine ivoirienne ; son recueil de nouvelles, intitulé *L'ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda* (2000), se présente en effet comme un périple tout à la fois géographique et mental, comme le suggère le pluriel du mot *voyage*. Nous l'avons vu avec Tierno Monénembo, la mise en scène du génocide se fondait en grande partie sur un questionnement touchant à la nature du regard porté sur les massacres. Le discours cynique et outrancier de Faustin forçait ainsi à considérer les implications de ce regard, suivant celui qui l'assume, au-delà de ce qu'il cherche à manifester. Or, B. B. Diop et Tadjou confèrent à cette interrogation un caractère d'autant plus profond qu'elle débouche sur une prise de conscience de soi – et aussi de son aliénation – non pas en tant qu'être isolé, mais toujours dans sa relation avec le milieu humain.

En fait, les deux écrivains n'en sont pas à leur première rencontre avec le génocide rwandais. Peu de temps avant de répondre à l'appel lancé par Nocky Djedanoum, B. B. Diop avait déjà publié un roman mettant en scène les actes de violence commis en 1994, évoqués alors sous l'aspect d'une « guerre » intestine opposant les « Twis » et les

« Mwas ». Il s'agit du *Cavalier et son ombre* (1997), une œuvre dont nous verrons qu'elle est étroitement liée au récit de *Murambi*. En effet, *Murambi* – le texte repose sur le montage alterné entre une intrigue romanesque et des séries de nouvelles – se lit bien comme une réponse à cette première confrontation littéraire avec le Rwanda. C'est justement dans l'interstice entre ces deux écritures du génocide que s'élabore une certaine objectivation de soi (elle est problématique, comme nous le verrons) : un « je/nous » aliéné qu'il faut rendre à sa liberté. De la même manière, Tadjou publie en 1999 un roman intitulé *Champs de bataille et d'amour* (1999), dans lequel elle se réfère explicitement à cette « peur multiple » (p. 73) personnifiée par le Rwanda (pp. 67-80). L'épisode (qui ne couvre qu'un seul chapitre) s'insère dans un cadre narratif plus général impliquant des enjeux *a priori* sans rapport avec la tragédie rwandaise : ce sont les revers de la vie en couple – entre solitude, désarroi du cœur et trahison –, en l'occurrence mis en scène par l'union mixte d'Aimée et d'Eloka. Subordonné au discours sur l'échec conjugal, le génocide rwandais, chez l'écrivaine ivoirienne, apparaît donc d'emblée dans ses résonnances possibles avec la question de l'intériorité. À ce contact par l'écriture, s'ajoute une proximité bien réelle : Tadjou a vécu au Kenya, entre 1994 et 1998, alors que de nombreux réfugiés rwandais affluaient dans ce pays avoisinant (Tadjou et Teresa).

Tout comme pour *L'ainé des orphelins* et *Moisson de crânes*, on constate donc que les écrivains entretiennent une relation complexe avec le projet collectif de témoignage du génocide dans lequel ils s'inscrivent. Celle-ci prend la forme d'une rupture énergique chez B. B. Diop. Avec *Murambi*, le romancier a non seulement cherché à réévaluer sa place en tant que créateur et intellectuel africain, allant jusqu'à changer sa démarche d'écriture, mais il a aussi voulu se questionner sur les rapports de l'Afrique avec l'Occident. Le personnage de Cornelius Uvimana se trouve être au centre de cette double interrogation. Cornelius, en effet, débarque au Rwanda dans le but d'écrire une pièce dramatique sur les tueries de 1994, sans savoir que son père, le Docteur Joseph Karekezi, y a organisé l'un des pires pogroms : c'est ici toute la posture de l'auteur de *Murambi* qui est reflétée. Pourtant, elle peut également s'interpréter dans un sens plus directement politique, comme nous le verrons. À l'inverse, Tadjou s'efforce de dépeindre le Rwanda en le délocalisant, cherchant davantage à susciter une convergence secrète avec les acteurs du génocide, au travers d'une réflexion spirituelle sur le bien et le mal. On constate donc que l'écrivaine ivoirienne n'envisage pas les enjeux de l'opération de Fest' Africa

de la même manière que son homologue sénégalais. Et si elle revendique un engagement panafricain, sans doute s'exprime-t-il tout à fait autrement.

## **Boubacar Boris Diop : le monde clos de l'autiste**

En feuilletant les pages de *Murambi : le livre des ossements*, le lecteur est frappé par l'aspect ouvertement polyphonique du texte, perceptible avant même d'en avoir entamé la lecture. Bien que sous-titré « roman », le récit se présente de prime abord comme une compilation de témoignages, dans un style semblable à celui qui a fait le succès de Jean Hatzfeld (2002). Chaque voix qui s'énonce paraît représentative d'un aspect de la réalité multiforme du génocide rwandais, comme si le but était de recréer un tableau kaléidoscopique des massacres<sup>189</sup>. À l'ouverture, « Michel Serumundo », un Tutsi gérant une vidéothèque, raconte sa mésaventure en car, au moment où l'avion du président venait d'être abattu. Puis apparaît « Faustin Gasana », le leader d'un groupe Interahamwe, en pleine dispute avec son père qui lui reproche son indécision quand il faut « éliminer tous les Inyenzi [...] » (Diop, B. B., 2000, p. 30). Pour finir, « Jessica », une maquisarde opérant clandestinement pour le compte du FPR (Front Patriotique Rwandais) – elle intervient aussi dans l'intrigue centrée sur Cornelius –, relate comment, en connaissance de cause, elle a laissé son amie Theresa Mukandori aller au-devant de la mort. De nouveaux personnages viendront compléter cette liste testimoniale dans la troisième partie du livre, sous-titrée « Génocide » (pp. 105-170). Il en est ainsi du « Docteur Joseph Karekezi » ou encore du « Colonel Étienne Perrin », un officier français de l'opération Turquoise chargé de l'évacuation des hauts responsables tels que le docteur Karekezi, et cela malgré le mélange de « répugnance » et de « fascination » (p. 149) suscité par les instigateurs de la solution finale au Rwanda.

---

<sup>189</sup> Alexandre Dauge-Roth forge l'expression de « représentation cubiste » afin de souligner le caractère tout à la fois complémentaire et antagoniste de ces perspectives : « Diop's esthetic offers a "cubist representation" of the genocide, since no single vantage point possesses the entire truth and meaning of the event. His novel underlines the fact that the genocide can only be approached through a polyvocal narrative combining and confronting complementary and antagonistic perspectives (*Writing and filming the genocide of the Tutsis in Rwanda : dismembering and remembering traumatic history*, Lanham, Lexington Books, 2010, p. 157). »

Comment interpréter cette polyphonie narrative ? S'agit-il vraiment de proposer au lecteur un éventail élargi des acteurs et des postures au cours des événements de 1994, selon une visée didactique ? Après tout, même si le roman fut accueilli par un public de gens formés (principalement universitaire), il ne faut pas oublier que B. B. Diop l'a conçu en vue d'un lectorat jeune (Brezault, 2000 ; Di Genio, 2001), ce qui explique le grand dépouillement du langage en comparaison aux œuvres précédentes de l'auteur. Et si l'on se penche sur le discours critique consacré à *Murambi*, on remarque que c'est bien cette lecture qui prévaut, suivant en cela la tendance qui consiste à juger l'œuvre littéraire à l'aune de sa force testimoniale. Catherine Kroll postule par exemple que ces jeux de circulation entre voix narratives participent des « strategies of fiction to write the Rwandan genocide indelibly into our consciousness in a manner that putatively non-fiction reportage and government documents cannot (2007, p. 657). » À partir d'une conception du « texte mémorial » contraignant le lecteur à s'impliquer, grâce à une lecture participative, dans l'acte commémoratif, Nicki Hitchcott va plus loin en suggérant le potentiel d'une œuvre comme *Murambi* « for articulating and imagining that which is absent or suppressed in official versions of the genocide (2009b, p. 56). » Mais qu'est-ce qui, selon B. B. Diop, est précisément « occulté » par les instances politiques et médiatiques (en dehors, comme le souligne Hitchcott, de la responsabilité de la France) ?

À y regarder de plus près, un paradoxe émerge de cet assemblage polyphonique sensé reproduire un panorama des événements, tant sur le plan synchronique que diachronique : il n'y a aucune concordance qui s'établit d'une voix individualisée (donc isolée) à l'autre, quand bien même certains des « interlocuteurs » – de ce qui ressemble à un dialogue de sourds – auraient pu s'identifier. Michel Serumundo invoque ainsi la veulerie d'un enfant du voisinage, turbulent et radicalisé (Diop, B. B., 2000, pp. 18-19), qui réapparaît ensuite sous les traits de Faustin Gasana, mais sans que cette nouvelle intervention constitue une réplique au témoignage de Serumundo ; la tragédie révélée par la petite Marina Nkusi (pp. 113-115), tandis qu'elle dépeint le revirement brutal de son père, coïncide étrangement avec le cas du docteur Karekezi, qui, quant à lui, choisira d'occulter toute l'horreur de l'infanticide qu'il a commis. Tout se passe en effet comme si chacun des intervenants-témoins fonctionnait en vase clos, sans aucune ouverture sur l'extérieur, de sorte qu'ils paraissent parfois s'énoncer d'un lieu vide, en décalage avec les situations réelles qu'ils traversent. Notamment, si Serumundo vit en plein cœur de la



tourmente, encore étonné de son altercation avec la milice mise en place par le régime, il donne malgré tout l'impression d'être le dernier à comprendre ce qui se déroule autour de lui (exécution du plan d'extermination) :

Vers neuf heures et demie, il m'a bien fallu rentrer à Nyakabanda, presque sans un sou en poche. Sur le chemin de la gare routière, j'ai entendu des sirènes hurler et j'ai pensé qu'il y avait encore eu un incendie dans les bas quartiers de la ville.

Un char de la garde présidentielle était en position à l'entrée de la gare. Un des trois soldats en tenue de combat m'a demandé poliment ma carte d'identité. Pendant qu'il se penchait pour la lire, j'ai suivi son regard. Ça n'a pas loupé : la première chose qui les intéresse, c'est de savoir si vous êtes censé être hutu, tutsi ou twa.

— Ah, Tutsi..., a-t-il dit en plongeant ses yeux dans les miens.

— C'est marqué dessus, non ? ai-je répliqué avec une petite grimace de mépris.

[...]

J'ai compris plus tard qu'il m'avait pris pour un fou. Pendant que je m'éloignais, je sentais leurs regards intrigués sur moi. Je me demandais ce qu'ils pouvaient faire à l'entrée du marché à pareille heure. La question m'a trotté dans la tête pendant quelques instants (pp. 12-13).

Les répliques échangées entre le milicien et Serumundo, à ce stade du récit, sont emblématiques de ce qui se passe à l'échelle de chaque conversation figurée dans le roman : les personnages ne parviennent pas à enchaîner sur les présupposés de leur interlocuteur. Du coup, ils sont incapables de comprendre où ils veulent en venir précisément. Le lecteur a l'impression que les dialogues s'enlisent, à l'image de l'entretien stérile entre Gasana et son père (pp. 25-31), ce qui renforce alors le climat d'enfermement que B. B. Diop cherche à transcrire.

Ainsi, le romancier ne se saisit pas de la question du génocide rwandais en faisant appel à une « temporalité de la catastrophe », pour reprendre une position défendue par Nasrin Qader (2009, pp. 16-17). S'il cherche à décrire un univers aliéné, il ne s'agit pas vraiment d'une aliénation provoquée par la haine ethnique ou par la vision de l'horreur absolue. Elle concerne davantage une forme de « conscience historique », par laquelle des individus, ne parvenant plus à communiquer entre eux, n'ont plus une perception claire de la réalité et ne sont, dès lors, plus les maîtres de leur propre passé. Elisabeth Arnould-Bloomfield, qui replace *Murambi* dans le cadre des théories sartriennes de la

littérature<sup>190</sup>, est sans doute la seule à avoir souligné l'enjeu particulier de la polyphonie narrative, au cœur de ce roman :

The polyphony of Diop's narrative is what allows us to penetrate the obscure world of the genocide: a world peopled with semi-obscure consciousnesses, which have no privileged point of view on themselves or the event. It recreates the alienated space of historical consciousness. This recreation does not, however, suffice to establish the novel as Sartrian. In order for it to partake in the commitment of freedom, the novel has to allow for the passage from immediate spontaneity—that of alienation—to reflexivity (2010, p. 507).

Cette « réflexivité » émancipatrice soulignée par Arnould-Bloomfield – qui est à la fois réflexion sur l'histoire et mise en crise de ce questionnement – constitue une ligne de force commune à l'ensemble de l'œuvre de B. B. Diop, depuis son premier roman *Le temps de Tamango* (1981). Dans ce récit, en effet, l'écrivain investit les techniques propres à la littérature postmoderne afin de problématiser la vérité historique (dans le contexte des mouvements d'insurrection estudiantins de mai 1968 contre le président Senghor) ; une authenticité du regard qui se trouve être dévoyée et éludée par la logique du « discours du maître » (Erickson, 1991, p. 109), politique et, pour B. B. Diop, « eurocentrique » (Erickson, 1991, p. 103).

Pourtant, un changement important s'opère chez B. B. Diop, alors qu'il prend part au projet artistique coordonné par les journalistes lillois Djedanoum et Coulibaly. Arrivé pour la première fois sur les lieux du génocide, au mois de juillet 1998, il est manifestement l'un des plus bouleversés de l'équipe réunie autour du projet d'écriture, comme le révèle assez bien ses nombreuses prises de position dans la presse concernant cet événement artistique<sup>191</sup>. Or, le désarroi éprouvé par l'écrivain sénégalais ne tient pas uniquement à la découverte des traces laissées par les massacres (il faut rappeler ici

---

<sup>190</sup> B. B. Diop fut, dans les années 1970, un jeune instructeur marxiste de littérature, enseignant alors au lycée Charles de Gaulle de Saint-Louis du Sénégal, avant de se tourner vers l'enseignement de la philosophie (au lycée Abdoulaye Sadi de Rufisque, de 1978 à 1982). Il connaît donc bien les théories de Jean-Paul Sartre.

<sup>191</sup> Voir notamment : Boubacar Boris Diop, « Ecrire dans l'odeur de la mort. Des auteurs africains au Rwanda », *Lendemain*, vol. 28, n° 112 (2003b), pp. 73-81, *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey, 2007a, pp. 17-35, *Murambi, le livre des ossements : roman* (Nouv. éd.), Paris, Zulma, 2011, pp. 235-269, *Murambi, le livre des ossements*, dans Blum (éd.), *Génocides et politiques mémorielles*, [en ligne]. [http://chs.univ-paris1.fr/genocides\\_et\\_politiques\\_memorielles/](http://chs.univ-paris1.fr/genocides_et_politiques_memorielles/) [Consulté le 10 août 2016].

l'hébétéude suscitée par la vision du corps supplicié de Theresa Mukandori dans l'église de Nyamata), mais peut-être davantage à la prise de conscience de l'ampleur du déni entourant les événements de 1994.

Ce désaveu, selon B. B. Diop, serait d'abord politique. Il témoignerait d'une réalité néocoloniale de la « Françafrique » (Diop, B. B., 2007a, p. 21). C'est que l'année 1998 coïncide avec la mise sur pied de la Mission d'information parlementaire sur le Rwanda, en réaction aux articles du Patrick de Saint-Exupéry, parus dans le quotidien *Le Figaro*, dans lesquels le journaliste dénonce la responsabilité du gouvernement français lors du génocide de 1994 (cf. Saint-Exupéry, 2004). Or, la conclusion que Paul Quilès a tiré du rapport d'information de la mission (Assemblée Nationale, 1998) a suscité la colère de beaucoup d'intellectuels. En effet, malgré qu'elle soit, comme le souligne Jacques Morel, « démentie par les faits rapportés par le rapport [...] et ses annexes (2010, p. 10) », cette conclusion viserait en fin de compte à décharger la France de toute responsabilité. Dans son recueil d'essais *L'Afrique au-delà du miroir*, B. B. Diop clarifie ce qui, d'après lui, est sous-entendu derrière la thèse de la mission Quilès :

[...] «Le Rwanda responsable de sa propre histoire».

L'implicite de tous ces discours est : «Ils se sont encore entretués, ces Africains, et, comme ils en ont l'habitude, ils veulent nous faire porter le chapeau. Nous ne l'accepterons pas.» Le piège est si impeccable qu'il disqualifie à l'avance toute analyse des mécanismes politiques qui sont, de toute évidence, à l'origine de l'hécatombe rwandaise (2007a, p. 53). »

Autre fait éloquent : l'auteur de *Murambi* rédigera une préface au livre *Les blessures du silence* de Yolande Mukagasana (2001), texte dont la publication sera finalement rejetée par l'éditeur français. C'est que la préface met en cause l'ancien président François Mitterrand<sup>192</sup>, réputé avoir tenu des propos odieux sur le génocide, qui sont révélateurs d'un état d'esprit en France qui persistait bien après le drame de 1994 : « Dans ces pays-là, un génocide, ce n'est pas trop important » (les termes furent rapportés par Patrick de Saint-Exupéry dans *Le Figaro* du 12 janvier 1998).

---

<sup>192</sup> Le texte de cette préface est repris dans le chapitre « Yolande Mukagasana : parler avec les tueurs » de l'ouvrage *L'Afrique au-delà du miroir* de B. B. Diop (*L'Afrique au-delà du miroir*, op. cit., pp. 37-50).

Mais il y aurait aussi une autre facette, insidieuse, qui rendrait compte de cette négation face au génocide. De façon plus directe encore que son confrère Monénembo, B. B. Diop exprime la conviction que les problèmes actuels de l'Afrique résultent de l'intériorisation violente, par l'Africain lui-même, de ce que Pierre Halen appelle le « vieil imaginaire européen » (2002, p. 22), par lequel « les “guerres tribales” sont une sorte de condition “normale” pour l'Afrique... (id.) » Il suffit de s'arrêter un instant sur les derniers titres de l'écrivain sénégalais pour réaliser ce que, tacitement, ils suggèrent : *Nérophobie* (2005), *L'Afrique au-delà du miroir* (2007a), *Les petits de la guenon* (2009), *La gloire des imposteurs* (2014). Ce sont bien-sûr les thèmes du double (dénaturé) et du piège qui dominant. Dans ses divers écrits critiques (qui n'ont jamais cessé de prendre de l'importance depuis son séjour au Rwanda), B. B. Diop revient constamment sur ce dégoût profond de soi qui résulterait des préjugés que les Africains entretiennent contre eux-mêmes. Ce déni intime serait alors à l'origine du « silence assourdissant » qui a permis que le pire ait lieu. Évoquant ses ateliers avec des lycéens de Dakar, il perçoit même un paradoxe identitaire :

Habitués à penser l'Afrique comme un tout, ces jeunes gens ne peuvent faire le départ entre les élites politiques et intellectuels et les autres segments de la société. Pour eux, l'Afrique est le continent de trop, le seul où depuis la nuit des temps tout se passe si mal. La charge est virulente mais elle n'exclut pas, paradoxalement, la revendication agressive de leur africanité. La même bouche qui voue aux gémonies la race noire peut déclarer l'instant d'après que *black is beautiful* (2007a, p. 76).

Convaincu de « la nécessité de se *déconnecter* à tous points de vue de l'Occident » (2014, chap. « Saint-Louis, lundi 2 avril 2012 », paragr. 6), il déplore « le contournement de soi-même » (paragr. 7), attribuant un contenu précisément culturel à ce *soi-même* : « le refus de prendre en compte sa culture et la tendance à ruser avec elle [sic] » (id.). Nous verrons comment ce trait d'union entre l'individuel et le collectif peut sembler problématique.

C'est donc la certitude d'avoir intériorisé ces préconçus d'une Afrique tribale et conquise par le mal – entretenus, il est vrai, par un discours réducteur où les intérêts politiques priment sur le reste –, qui marque la rupture inaugurée par *Murambi* dans l'œuvre romanesque de B. B. Diop. Il se produit ainsi un véritable renversement vis-à-vis du ton d'incertitude, caractérisé par le recul sur l'histoire, qui dominait ses premiers écrits fortement influencés par le courant postmoderne et, semble-t-il, les thèses de Jean-

François Lyotard sur le savoir ; ce style des débuts, par lequel l'on voit que la parodie l'emporte, n'est pas sans lien avec une situation historique dominée, en Occident, par l'examen de conscience (Camus, Sartre, Ionesco...) et la remise en cause des idéologies progressistes, faisant suite notamment à la chute du communisme.

Pour comprendre comment cette mutation chez B. B. Diop se met en place, il nous faut revenir, ici, sur la figure de Cornelius. À l'évidence, ce personnage charnière est un double de l'écrivain africain et, corollairement, de B. B. Diop lui-même. Tout l'épisode de son retour au pays, après vingt-cinq ans passés à l'étranger, d'abord au Burundi, puis à Djibouti – « cette terre vaste et lumineuse [où] il ne se sentirait jamais coincé contre le mur de voisins qu'on était en train d'assassiner » (Diop, B. B., 2000, p. 61) –, fait d'ailleurs écho aux problèmes rencontrés par les écrivains de Fest'Africa lors de leur résidence d'écriture. Notamment, à son arrivée à Kigali, Cornelius est embarrassé par la réserve toute empreinte de curiosité que ses deux amis d'enfance, Jessica et Stanley, manifestent envers lui : « Cornelius surprend plusieurs fois Stanley Ntaramira en train de l'observer à la dérobée. Sans doute était-il curieux de savoir quel genre de personne était devenu Cornelius après de si longues années d'exil (p. 52). » Ce qui s'établira graduellement comme un reproche informulé, revenant sous des conditions à chaque fois nouvelles, n'est pas sans évoquer l'attitude sceptique des Rwandais, tandis que les écrivains installés dans le quartier de Nyamirambo leur faisaient part de leur projet d'écriture sur le génocide. Plus intéressant encore sont les circonstances par lesquelles le personnage sera amené à renoncer à son projet d'écriture dramatique sur les tueries. Dès le départ, Cornelius – qui rappelle, par son caractère prudent, « lisse » et quelque peu obséquieux, la figure d'Ismâïla Ndiaye dans *Les tambours de la mémoire* (Diop, B. B., 1990) – hésite à évoquer publiquement ce projet qui lui fait honte : « “Stan leur a-t-il dit que j'étais prof à Djibouti et que je songe à une pièce de théâtre sur le génocide ? Ce serait l'horreur.” Parfois cette idée lui paraissait totalement saugrenue. Il n'avait pas envie que les gens rient de lui dans son dos (Diop, B. B., 2000, p. 69). » Ce n'est qu'« après quelques verres de Primus et de whisky » (id.) qu'il ose enfin avouer à un inconnu – Roger – ses intentions artistiques, sans toutefois prévoir la réaction horrifiée de son compagnon de route : « – Tu ne te rends pas compte, Cornelius. Mais je tiens à ce qu'on discute demain, quand tu seras mieux, fit encore Roger (p. 78). » C'est que Cornelius ignore encore le rôle joué par son propre père dans l'organisation des massacres à Murambi.

Ce passage clé fut le plus souvent interprété en faisant recours au postulat bien connu de l'indicibilité du génocide : l'incapacité de Cornelius à faire aboutir son projet artistique refléterait les apories propres à la « figuration d'un "impossible" discursif », pour reprendre les termes de Michael Rinn (1998, p. 8). C'est ainsi qu'Anna Rosensweig l'analyse :

By having Cornelius express horror at the thought of his theatrical project being revealed to Rwandans, the text highlights the discrepancy between the horrors that Cornelius's interlocutors faced, and the anxiety he feels about the limits of his artistic plans—which would attempt to represent their horrors. This uncomfortable moment exposes the fissures between history and representation, between events and our attempts to imagine them (2013, p. 748).

Si, en soi, cette lecture n'est pas erronée, elle omet pourtant un aspect fondamental, d'ordre contextuel : la genèse de *Murambi* procède, comme mentionné en introduction de ce chapitre, d'une première confrontation littéraire avec les événements survenus en 1994 ; une rencontre liminaire qui a manifestement laissé des traces chez B. B. Diop. Selon lui, en effet, les prises de position esthétiques qui furent les siennes dans *Le cavalier et son ombre* (1997) résulteraient d'un manque de clairvoyance et, plus encore, d'une inexcusable crédulité face aux « universels "prêteurs de regard" » que sont les « médias globaux » (Diop, B. B., 2011, p. 240) ; un défaut de conscience qui dissimulerait un mépris de soi ayant précisément les mêmes fondements que ce qui avait permis le génocide au Rwanda. C'est bien ce qu'il sous-entend, que ce soit dans ses entretiens<sup>193</sup> ou encore dans sa postface pour la nouvelle édition de *Murambi* (chez l'éditeur Zulma) :

Journaliste et écrivain, prétendument curieux depuis ma prime jeunesse des affaires du monde, sensible aux idéaux de gauche et admirateur du panafricaniste Cheikh Anta Diop, je m'étais fait mystifier, avec une déconcertante facilité, sur les mécanismes et les enjeux politiques d'une

---

<sup>193</sup> « Lorsqu'en 1994, il y a eu le génocide, il n'y avait pas de différence entre la Somalie, le Rwanda, la Sierra Léone. Je savais que ce n'était pas bien. Et pour moi, il n'y avait ni bourreau, ni victime au Rwanda. Nous autres Africains, nous sommes là, nous donnons au monde le spectacle désolant de notre soif de sang. Il n'y avait même pas d'effort pour comprendre ce qu'il y avait derrière. [...] Et puis, j'écris [...] *Le Cavalier et son ombre* : je me suis dit que je ne pouvais pas ne pas parler du Rwanda [...] j'en parle en convoquant les clichés habituels. Dans le roman, il y a les Twis et les Mwas (les Tutsis et les Hutus en d'autres termes). C'est une haine millénaire, le roi des Dapienga etc... Je n'ai pas à être content de moi (Noémie Bénard, « Entretien avec Boubacar Boris Diop : réalisé le lundi 5 mars 2001, à Dakar », *Aircrige*, (2001), [en ligne]. <http://aircrigeweb.free.fr/ressources/rwanda/RwandaDiop1.html> [Consulté le 2 mai 2016]). »

catastrophe africaine aux dimensions cosmiques. Qui donc s'était ainsi joué de moi ? Convaincu que c'était la faute à CNN et compagnie, je me suis souvenu d'un proverbe de notre malicieux et quasi imparable Wolof Njaay : *Si tu empruntes à quelqu'un ses yeux, ne t'étonne pas, l'ami, d'être obligé, quoi que tu fasses, de ne voir que ce que lui-même voit...* (Diop, B. B., 2011, p. 240)

Dans *le Cavalier et son ombre*, où le propos se focalise sur les camps de réfugiés de l'ex-Zaïre, la confusion mentale m'avait amené à faire involontairement la part belle aux génocidaires qui continuaient à semer la terreur à Mugunga et Uvira. Alors que les chefs de ces camps venaient de perpétrer le dernier génocide du XX<sup>e</sup> siècle, je les dépeignais, avec des trémolos dans la plume, comme des innocents ayant échappé aux tueurs et consacrant tout le temps à soutenir, avec une belle noblesse d'âme, la veuve et l'orphelin... [...] Il s'agissait non pas d'écrire un livre sur un génocide "africain" – mot du reste trop vague pour présenter, je commençais à m'en apercevoir, le moindre intérêt – mais, très concrètement, un livre sur le génocide des Tutsi du Rwanda (p. 247).

À la différence de Monénembo, qui reste ambigu sur la situation des massacres de 1994 dans le contexte plus général de l'Afrique, B. B. Diop entend bien faire le départ entre le problème rwandais et des conflits tels que ceux du Soudan, du Congo-Zaïre ou encore de la Côte d'Ivoire. Ne pas faire « la part belle aux génocidaires », c'est justement s'écarter d'une certaine *doxa*, qui voit dans les faits survenus au Rwanda le comble du déchaînement tribal, susceptible de nouveaux prolongements<sup>194</sup>. Alors que Cornelius en appelle à ses face-à-face avec Zakia (Diop, B. B., 2000, pp. 87-90), sa question inaugure une nouvelle étape dans la réflexion sur l'histoire du continent africain, qui se voudrait plus proche des réalités, mais sans jamais cesser de sonder tout à la fois la provenance et la ligne de mire du regard porté sur ce passé<sup>195</sup> : « Quel sens fallait-il donner à la violence

---

<sup>194</sup> Sur ce point, il est nécessaire de rappeler quel avait été l'impact, dans les médias, de la crise des réfugiés rwandais installés de l'autre côté de la frontière, au Congo-Zaïre. Notamment, les forces de l'AFDL, soutenues par l'Armée patriotique rwandaise de Paul Kagame, démantelèrent les camps de réfugiés hutu dans l'est du Congo et commirent des massacres contre des civils. Plusieurs témoins indirects crurent à un nouveau génocide. Nous renvoyons au recueil de nouvelles *Les terrassiers de Bukavu*, édité par Charles Djungu-Simba K., qui évoque, mais selon une perspective congolaise, les faits survenus dans la région du Kivu (*Les terrassiers de Bukavu : nouvelles*, Paris, L'Harmattan, 2009).

<sup>195</sup> *A contrario* (et en relation avec ce qui précède), il peut être utile de rappeler la définition du stéréotype par Ruth Amossy : « Contrairement au type, le stéréotype est cependant dévalorisé dans la mesure où il est simplificateur et réducteur, hérité de seconde main et en conséquence non vérifié et opposé au libre exercice de l'examen critique. De ce fait, il est accusé de faire obstacle au savoir (*Les idées reçues : Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 50). » Le récit de *Murambi* a une portée épistémologique indéniable et ce n'est sans doute pas un hasard si toute une étude consacrée à

dans son pays ? [...] Les documents prouvent que les Hutu et les Twa ont été opprimés jadis par les Tutsi. Je suis hutu mais je ne peux pas vivre avec cet héritage. Je refuse de demander au passé plus de sens qu'il n'en peut donner au présent (p. 88). »

Rétrospectivement, on comprend mieux l'échec du projet d'écriture de Cornelius, de même que sa propre incrédulité, tandis que, éméché, il expose le synopsis de sa pièce à Roger. Ce n'est pas que les déboires de Cornelius se lisent comme le reflet fidèle des frustrations de B. B. Diop quant à son précédent livre (pour avoir « emprunté ses yeux à quelqu'un »), mais les enjeux soulevés sont bien identiques. De la même façon que les différents témoins du récit polyphonique, Cornelius est en effet totalement coupé de l'extérieur. Il ne parvient pas à s'arracher à sa propre situation – qui est aussi sa propre histoire – qu'il ne maîtrise pas, tout obsédé qu'il est par la réception de sa pièce, destinée à un public qui, de toute manière, ne l'écoute pas<sup>196</sup>. Ce qui apparaît alors comme un « rassurant mensonge », pour reprendre une tournure utilisée par Pierre Vidal-Naquet dans son essai sur le négationnisme (2005, chap. « De l'histoire et de sa révision », paragr. 8), sera en partie résolu par la découverte des atrocités commises par son père – établissant dès lors un rapport entre vécu personnel et histoire politique – et la rencontre de Siméon Habineza, dont la sobriété et l'aura qui le caractérise évoque indéniablement la personnalité de Cheikh Anta Diop. À travers Cornelius, B. B. Diop entend donc bien témoigner de sa propre rencontre avec soi, au Rwanda :

Notre problème fondamental pourrait bien être finalement celui de l'information. Autrement dit : que savons-nous de ce qui se passe réellement dans chacun de nos différents États et même dans les pays voisins. L'Afrique, qui se pense légitimement comme un bloc, en raison d'un passé douloureux, est aussi d'une certaine façon le continent des lieux les plus lointains. Et la distance est surtout mentale. Un Sénégalais ignore presque tout de la situation politique en Guinée-Bissau. Ne parlez donc pas du Niger à un Ghanéen... (Diop, B. B., 2007a, p. 78)

---

B. B. Diop s'interroge sur les liens entre fiction et savoir (Jean Sob, *L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, Ivry-sur-Seine, A3, 2007).

<sup>196</sup> Nous renvoyons à la situation de l'écrivain en Afrique francophone, une réalité autant économique (marché du livre), socio-culturelle que linguistique. Afin de connaître sous quel angle B. B. Diop envisage ce problème délicat, on peut se référer à ses prises de position médiatiques sur la place de la littérature et des langues parlées au Sénégal : « Meurtrière invitation au silence », *Libération*, 16 mars 2006 ; « La langue en question », *Aricultures*, n° 71 (2007b), [en ligne]. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=7169> [Consulté le 7 août 2016] ; *L'Afrique au-delà du miroir*, op. cit., pp. 163-172 ; « Faire palabrer nos imaginaires », *Courrier international*, 9 décembre 2010.



## Véronique Tadjo : soi-même comme un autre

Si, manifestement, le roman de B. B. Diop comporte une dimension politique sous-jacente, on ne peut en dire autant du recueil de nouvelles *L'ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda* de Tadjo. Dès l'*incipit*, en effet, la locutrice – une voix dont l'identité reste assez floue, bien que son énonciation soit fortement marquée tout au long du récit – évoque les événements du génocide comme s'il s'agissait d'une réalité intérieure, encore latente, et non pas en tant que *faits* (au sens premier d'actions réalisées) :

Cela faisait longtemps que je rêvais d'aller au Rwanda. Non "rêver" n'est pas le mot. Cela faisait longtemps que je voulais exorciser le Rwanda. Me rendre à l'endroit même où ces images télévisées avaient été filmées. Ces images qui avaient traversé le monde en un éclair et laissé une marque d'horreur dans tous les esprits. Je ne voulais pas que le Rwanda reste un cauchemar éternel, une peur primaire (Tadjo, 2000, p. 11).

« [E]xorciser le Rwanda » : l'expression annonce d'emblée le programme que l'écrivaine s'est assignée, qui mise avant tout sur la fonction performative de la littérature : il faut écrire pour apprendre à « reconnaître le Mal » (p. 36) et, de la sorte, se délivrer de son emprise, car, comme l'ajoute la locutrice : « ce qui s'était passé nous concernait tous. Ce n'était pas uniquement l'affaire d'un peuple perdu dans le cœur noir de l'Afrique (p. 11). » Si, dans le sous-titre du recueil, « voyages » est à la forme plurielle, ce n'est pas seulement pour annoncer que le séjour de l'écrivaine, dans le cadre du projet d'écriture « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », fut entrepris en deux temps, mais aussi pour suggérer que l'expédition en terre étrangère<sup>197</sup> se double d'une expérience méditative : « Aller au Rwanda, c'était pour moi faire un voyage intérieur, entrer dans un questionnement sur la vie et la mort, sur la nature humaine et sur le Bien et le Mal. Découvrir le côté obscur de l'Homme, mais aussi ce qui peut nous rester comme espoir après une telle horreur (Tadjo et Mongo-Mboussa, 2004). »

---

<sup>197</sup> Les deux séjours de Tadjo au Rwanda sont aussi ses premiers. Elle n'avait pas de lien particulier avec ce pays auparavant (Véronique Tadjo, « Writing and its Mis/Fortunes: How I Write Where I Write », (2006), [en ligne]. <http://www.uiowa.edu/~iwp/EVEN/documents/tadjo.final.10.20.realfinal.pdf> [Consulté le 10 octobre 2010]).

Tandis que B. B. Diop situe l'action de son récit entièrement au Rwanda et établit pour ses personnages un parcours centripète (tous convergent vers le site de Murambi, où une vérité pénible, dont Siméon est le garant, sera entendue), Tadjó, au contraire, cherche à délocaliser la scène sur laquelle doit se dérouler, comme pour Cornelius, une rencontre redoutée avec un passé insurmontable. Comme le souligne Régine Michelle Jean-Charles (2006), la mention, dans *L'ombre d'Imana*, de « plusieurs lieux internationaux » (Durban, Johannesburg, Paris, Bruxelles, New-York, Nairobi, Kigali, etc.) confère aux massacres de 1994 une portée globale (pp. 308-309), agissant sur le lecteur, qui réalise alors que les faits auraient très bien pu se produire devant sa porte. Pourtant, d'après nous, la décentralisation de l'espace du génocide fonctionne davantage comme un embrayage au « voyage intérieur » de Tadjó. C'est qu'on oublie de rappeler que l'écrivaine a séjourné dans diverses régions marquées par la présence de réfugiés rwandais, que ce soit au Kenya, en Afrique du Sud ou, plus récemment, à Londres, « où [...] un journaliste [...] a retrouvé [...] la trace d'un des responsables du génocide qui vivait tranquillement dans son quartier » (Tadjó et Mongo-Mboussa, 2004). Mais surtout, en tant qu'Ivoirienne, elle est confrontée à des réalités politiques qui se dégradent très rapidement dans son pays d'attache (dès 2002, la Côte d'Ivoire sera bouleversée par une crise, déclenchée par la rébellion dans le Nord, qui va scinder le pays en deux) ; *Reine Pokou* (Tadjó, 2004), publié peu après *L'ombre d'Imana*, est d'ailleurs autant un récit sur la mauvaise fortune d'un concept identitaire – celui d'*ivoirité* – que la poursuite d'une réflexion amorcée sur le Rwanda.

Ainsi, en situant la première escale à Durban, en Afrique du Sud – rappelons que c'est en 1994 que le régime de l'apartheid prend fin<sup>198</sup> –, Tadjó annonce d'ores et déjà que son périple rwandais se déroulera sur un arrière-fond plus proche, plus familier, que la destination ne le laisse supposer :

La vie a des hasards qui ne se discutent pas.

L'homme surveillait les voitures dans le parking où nous nous sommes garés.

Il est arrivé il y a huit mois en passant par le Zaïre. Il a marché depuis le Rwanda. Il vit dans un township, dans une petite chambre qu'il partage avec

---

<sup>198</sup> Le 10 mai 1994, alors que le génocide bat son plein au Rwanda, Nelson Mandela est investi à la présidence de l'Afrique du Sud. C'est donc bien dans l'espoir d'une réconciliation nationale que l'écrivaine ivoirienne place, d'entrée de jeu, son récit sur le génocide.

d'autres, échoués ici, comme lui.  
Il a fui jusqu'à la mer.

Je n'ai vu que ses yeux. Ils étaient recouverts d'un voile opaque. On ne pouvait rien lire d'identifiable dans son regard. C'était énorme, une noyade. Il semblait incapable de capter la vie avec ces pupilles-là, de reconnaître le soleil, le ciel, la ville. Ses yeux étaient ceux d'un prisonnier, des yeux aveuglés par l'obscurité et le vide (2000, p. 13).

L'isotopie du regard, qui, par effet de contexte, débouche sur la question de la « cécité » (sème afférant), constitue justement la conjonction entre *voyage du dehors* et *exploration intérieure*. Tadjo convoque ainsi une conception particulière de l'invisibilité, qui, selon ses termes, « is fundamental to most traditional West African cultures » et « is based on the belief that there is no separation between the spiritual and the material worlds » (2013, p. 1)<sup>199</sup>. La nouvelle intitulée « La colère des morts » (Tadjo, 2000, pp. 49-58), préfigurée par cette première rencontre en Afrique du Sud, est d'ailleurs explicitement une invitation à lever ce « masque de l'invisibilité » (« Cloak of (In)Visibility ») : « Qui va devenir ma parole, mes yeux ? / Qui continuera ce que j'ai commencé ? ». Il s'agit alors de soulever les aspects cachés du génocide par un travail esthétique mettant en jeu une épreuve spirituelle.

Bien souvent, la critique littéraire consacrée à *L'ombre d'Imana*, tout en proposant une lecture de l'œuvre qui s'inscrit dans les études de trauma, soulignent les enjeux testimoniaux d'une écriture du génocide. Ainsi, Pascale Perraudin, s'appuyant sur les travaux du psychanalyste Dori Laub, suggère d'examiner comment Tadjo adopte « un parti pris de production testimoniale » par lequel les lecteurs sont placés « en situation d'écoute et d'interlocuteurs » (2007, p. 144). Quant à lui, Josias Semujanga analyse comment la forme du récit de voyage, chez Tadjo, constitue une posture éthique pour traiter « [d']un sujet aussi indicible qu'est le génocide » (2007, p. 106). On peut également évoquer Pierre Halen (2005), guidé, dans son interprétation du recueil, par deux concepts qu'il associe sans toutefois les confondre : l'*intention monumentale* (c'est-à-dire « la volonté de rendre hommage aux victimes ») et l'*intention morale* (« le souci de dénoncer les massacres comme un mal ») (Halen, 2002, p. 28). Ces études (nous n'en citons ici que

---

<sup>199</sup> Un roman de Tadjo illustre avec beaucoup de clarté cette position : *Le royaume aveugle*, Paris, L'Harmattan, 1991.

quelques-unes) ont l'intérêt de souligner comment la fiction littéraire peut, de diverses manières, constituer un instrument efficace pour témoigner, tout en conjurant le mal et en reconstruisant le lien avec les victimes. Pourtant, à la lecture de *L'ombre d'Imana*, ce qui est visé, nous semble-t-il, est davantage l'établissement, à travers la mise en récit, d'une certaine intelligence vis-à-vis des massacres survenus au Rwanda, qui, chez Tadjó, est de l'ordre du cheminement intérieur. C'est par là qu'elle se distancie des faits attestés, les articulant dès lors à un programme, qui vise à recréer du sens au-delà des événements racontés. Ce n'est pas non plus sans implications, tant du point du contenu que de la forme.

On observe ainsi que Tadjó n'accorde qu'une place relative au « massacre des Tutsi » ou à la « Catastrophe » (« l'*Itsembabwoko* »), pour reprendre Semujanga (2007). Sur les dix-sept vignettes que comporte « Le deuxième voyage » (Tadjó, 2000, pp. 89-133), la plupart d'entre elles sont dévolues à la mise en scène des prisonniers incarcérés après la fin du génocide et l'accession au pouvoir du commandant en chef du FPR Paul Kagame. En d'autres termes, c'est à ceux que les historiens et les critiques, à la suite des témoignages sur la *Shoah*, appellent les « bourreaux » que la locutrice accorde la plus grande place<sup>200</sup>. Or, on sait à quel point cette notion de *bourreau* est contestable, s'agissant du Rwanda, alors que, comme le démontre le rapport d'Alison Des Forges (1999), le plan d'extermination fut mis en œuvre de façon à compromettre toutes les couches de la population, et que ceux qui pouvaient se prétendre hors conflit étaient parfois les plus blâmables (pp. 697-740). Plus intéressant, ces vignettes sont agencées selon une logique spécifique qu'Amy Baram Reid, dans une étude sur les rapports entre fiction et vérité dans *Reine Pokou* et *L'ombre d'Imana*, interprète ainsi :

The texts interweave differing and even contradictory vignettes of historical events, a strategy that encourages each reader/participant to reassess the personal implications of our collective truths. In this way, Tadjó self-consciously undercuts any master narrative of the events discussed and, at the same time, draws our attention to the dangers hidden by the artificial light of univocal Truth (2009, p. 177).

---

<sup>200</sup> Précisons-le, au cours de son second séjour au Rwanda, Tadjó a pris l'initiative de visiter des prisons et d'assister au procès d'un prisonnier accusé de participation au génocide de 1994 (Véronique Tadjó, « Writing and its Mis/Fortunes: How I Write Where I Write », *art. cit.*).

En effet, ces vignettes créent, une fois reliées, un tissu d'événements paradoxaux, donnant lieu à un discours dialogique et pluridimensionnel, à travers lequel le point de vue ne cesse de s'inverser et où l'asyndète devient la figure dominante (ce n'est sans doute pas par hasard si Reid fait allusion à Bakhtine). On voit ainsi comment la prison de Rilissa (Tadjo, 2000, pp. 108-111) – surpeuplée, comme l'indique l'en-tête « *Sept mille prisonniers* » – nous apparaît comme un modèle de vie collective, alliant discipline, ingéniosité et organisation, un tableau bien réel que viennent contredire les allusions à l'administration pénitentiaire, qui applique aux détenus des étiquettes telles que : « “Avoués, Condamnés, Condamnés à mort, Sans dossiers, Femmes, Malades” (p. 108) ». La force et l'esprit d'initiative dont font preuve les bagnards constitue une véritable énigme, vu le caractère désolant des conditions de détention (maladies, manque de nourriture et de soin (cf. p. 110)) et le chaos régnant à l'extérieur des murs – celui d'une société post-génocidaire qui peine à se reconstruire :

Les prisonniers se surveillent eux-mêmes : comment pourrait-il en être autrement ? Ils ont mis en place une hiérarchie, se sont donné des noms, “capitan”, “capitan adjoint”, des catégories, “Sécurité-discipline”, “Sécurité-portail”, “Sécurité-eau”, “Sécurité-maçon”, “Sécurité-cuisine”, “Sécurité-coiffeur”. Grades, autorité, les anciens schémas se remettent en place. L'agronome supervise les travaux des champs, l'infirmier les soins à donner, l'enseignant fournit les explications (p. 111).

Pour poursuivre avec cet exemple, Semujanga y voit une illustration de la « banalité du mal » (concept, rappelons-le, développé par Hannah Arendt dans son ouvrage *Eichmann à Jérusalem*) : « Les détenus de la prison de Rilissa, tous accusés de génocide [sic<sup>201</sup>], et certains d'entre eux ayant avoué le crime, ont l'air d'individus en apparence normaux. [...] (2007, p. 131). » Voilà une interprétation qui, selon nous, va à l'encontre de l'esprit du texte, puisqu'elle sous-entend l'inhérence du crime chez celui qui a tué (un bourreau reste un bourreau). Or, dans ses différents portraits, Tadjo s'efforce de dissocier la haine des caractères en qui celle-ci a pu se manifester, corroborant l'idée que toute inhumanité est ubiquitaire et donc fondamentalement invisible : « [l]e principe du Mal existait avant que ne surgissent les premières étincelles du soleil, que ne s'accouplent le ciel et la terre et que les eaux fassent naître l'immense utérus de la mer-océan (2000, p.

---

<sup>201</sup> Il n'est nullement précisé, dans le texte, que les prisonniers sont « tous accusés de génocide ». Nous verrons plus bas en quoi cette indétermination a son importance.

130). » Ainsi, dans « l'histoire de Consolate » (pp. 37-38), le propos ne tient compte que des traces immédiates d'une violence invalidante, infligée par l'appareil judiciaire à une « vieille femme » (p. 38) qui doit soutenir son incarcération. Aucune information n'est donnée sur le motif exact du jugement – est-il juste, d'ailleurs ? –, empêchant dès lors que le mal administré ne fasse pleinement sens. Au contraire, le cadrage s'effectue sur le visage « d'une douceur étonnante » (id.) de Consolate, victime « collatérale » de l'incarcération de sa mère : « Consolate a fait son deuil du futur. L'avenir n'existe plus pour elle. Ses jours ne sont qu'une longue attente brûlante, un désir de partir vers un ailleurs. Le monde s'étend de l'autre côté des collines, loin de la mort, loin de cette prison, de sa mémoire capturée, figée, arrêtée sur le temps (id.). »

Un déplacement de la scène des massacres de 1994 à celle du Rwanda de l'après-génocide, une mise en lumière de réalités antinomiques suggérant comment la primauté de la vie peut rejaillir des lieux mêmes soumis à la perte, des portraits anonymes où, semble-t-il, « [l]'Histoire [fait] marche arrière. Les bourreaux [deviennent] victimes, les victimes bourreaux (Tadjo, 2000, p. 129) » : on le voit, Tadjo propose une temporalité éclatée de la violence meurtrière, qui la rapproche sans doute plus de Monénembo que de B. B. Diop, chez qui il ne peut pas y avoir d'équivoque sur les responsabilités à établir, au risque, sinon, de ne pas apprendre à « [se] regarder sans honte dans le miroir (Diop, B. B., 2009, p. 329) ». Pour l'écrivaine ivoirienne, il n'y a pas de figuration propre du génocide, puisque celui-ci est d'emblée appréhendé, comme nous l'avons vu, à la manière d'une invisibilité hostile qui se propage à travers le temps et l'espace. C'est en refusant de se laisser trahir par l'illusion d'un mal enfin figé, quand il est en réalité toujours en attente d'une mutation, d'un nouveau « champ de bataille »<sup>202</sup>, que l'écriture de « l'Autre inhumain » (Halen, 2005, p. 90) devient narrativisation de soi. Immanquablement, en

---

<sup>202</sup> Cette conception d'un mal mouvant, reliant l'Histoire aux histoires, se retrouve articulée dans *Champ de bataille et d'amour*, récit dans lequel le désamour propre à la vie conjugale entre en résonance avec la mémoire collective de la guerre : « Ce qu'il lui fallait à présent, c'était le voir souffrir. Lui faire mal pour exorciser son mal à elle. Anéantir ce qui pouvait encore rester intact en lui ou en elle. Faire exploser la fureur et le venin. Ramener ainsi leur rencontre à ce qu'elle était vraiment : un adultère, une histoire tout à fait banale. Bref, un souvenir qui ne donnait plus à frémir, qui ne lui apportait plus aucun regret, plus aucune langueur. Même si dans le creux de sa colère, elle savait qu'elle avait perdu une part essentielle d'elle-même (*Champs de bataille et d'amour : roman*, Abidjan/Paris, NEI/Présence Africaine, 1999, p. 115). »

effet, la locutrice en vient à s'identifier en source potentielle du mal. Il en est ainsi lors de son contact trop vif avec Nelly, atteinte du sida :

Je m'approche d'elle et lui tends un billet : "Voilà un petit cadeau pour toi."  
Elle a l'air surprise et s'exclame : "C'est beaucoup !" Puis elle m'empoigne par le bras et me tire fortement à elle pour m'embrasser sur les deux joues. Je réussis à ne pas mettre immédiatement les mains à mon visage. Je pense : C'est ça la vie, on ne peut pas s'approcher des gens sans qu'ils s'introduisent qu'on le veuille ou non dans notre existence (Tadjo, 2000, p. 46).

Ce passage illustre de manière exemplaire le cadre programmatique posé au début du recueil, celui du double voyage, tout à la fois « rendez-vous inconcevable avec la mort » – qu'incarne ici le corps malade de Nelly – et descente dans « [s]on abîme » : « Car il faut bien un jour s'arrêter net pour se regarder en face, partir à la recherche de ses propres frayeurs enfouies sous une apparente tranquillité (p. 18). »

Un dessein au tracé précis se profile donc. Il implique moins le « devoir de mémoire » invoqué par les organisateurs de la résidence d'écriture – et repris par la critique – (Tadjo a elle-même rappelé, dans un texte de conférence, quelles avaient été ses appréhensions au moment d'accepter de rejoindre le groupe qui devait séjourner à Kigali<sup>203</sup>) que l'établissement d'une relation intime, profonde, par la médiation littéraire, avec le passé du génocide ; un « rendez-vous » qui tend à bifurquer, finalement, vers une mise à l'épreuve de ce qui en soi-même peut justement sembler si différent, au contact avec les autres, bien entendu, mais également sous l'aspect plus général d'une expérience collective. Ainsi, si la critique souligne la manière dont le texte de Tadjo met en perspective les rapports problématiques que nous entretenons avec les mythes, les imaginaires que l'on retrouve, par exemple, dans les écrits de voyageurs, mais qui se reflètent aussi à travers nos modes de réception des artefacts de la mémoire du génocide (Hitchcott, 2009a, p. 157), c'est bien plus encore tout ce que Johan Galtung réunit sous le concept de « violence culturelle » (1990) qui, chez Tadjo, passe au premier plan. Cette violence propre à la sphère symbolique (dès lors, d'autant plus ubiquitaire) – dont nous

---

<sup>203</sup> « As far as I was concerned, I was worried about the fact that we were going as a group. Furthermore, I was wary of the potential danger of identifying too strongly with the Tutsi-led government that came to power in Rwanda after the genocide. Were we going to be free to write whatever we wanted to? (Véronique Tadjo, « Writing and its Mis/Fortunes: How I Write Where I Write », *art. cit.*) »

avons vu l'importance chez Ugreshić – participe bien de la narrativisation de soi, en intersection avec des réalités collectives qui peuvent changer, mais qui ne doivent jamais laisser indifférent. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'écrivaine entame son « deuxième voyage » par une allusion à la célèbre primatologue américaine Dian Fossey (Tadjo, 2000, pp. 91-94) et à son sort, si étrangement lié aux gorilles du Parc national des volcans : « Dian Fossey est morte, probablement tuée par des braconniers. Elle avait fini par aimer les animaux plus que la race humaine (p. 92). » Tirant parti d'une esthétique déconstructiviste, le texte de Tadjo semble sous-tendu par la conception derridienne d'une violence primordiale s'inscrivant à même le langage, par le biais de son système de différenciation, ses règles et ses classifications, qui est aussi une condition de l'écriture. En définitive, « [s']il faut passer par les hommes pour arriver jusqu'aux gorilles au dos argenté » (p. 94), le récit suggère aussi le cheminement inverse.

## **Discours sur l'art et objectivation de soi**

Même si dans les deux œuvres de notre analyse, il est toujours question, par-delà la réflexion sur le génocide rwandais, de mettre à l'épreuve sa relation à soi – qui suis-je / qui sommes-nous réellement, face à ce « passé [qui] nous concern[e] tous » ? (Tadjo, 2000, p. 11) –, on prend déjà conscience des divergences qui existent entre B. B. Diop et Tadjo dans le traitement particulier de ce questionnement. On aura ainsi pu constater comment B. B. Diop, à travers Cornelius, se positionne en tant qu'Africain, sans que cette africanité (qui, en l'occurrence, relie Djibouti et le Rwanda) ne soit en fait remise en cause. À l'inverse, la voyageuse ivoirienne (Tadjo, 2000, p. 16) qui s'énonce dans *L'ombre d'Imana* s'attache à brouiller les frontières qui différentient – qu'elles soient identitaires, sexuelles (pp. 113-115) ou, comme nous l'avons vu, raciales (homme/animal) –, afin de remonter à une donnée plus fondamentale : « Notre humanité en danger (Tadjo, 2000, p. 133). » À ce propos, Hitchcott fait bien de ramener le positionnement de Tadjo à celui d'un « touriste ambigu » au Rwanda (2009a, pp. 149, 153) : c'est intégrer l'autre et le semblable, l'Occident (signifié par une habitude de consommation) et « le cœur de l'Afrique ».

Mais il est d'autant plus intéressant d'étudier ces divergences de point de vue à la lumière de l'objet artistique. En effet, la manière dont les deux écrivains africains



conçoivent l'art, plus spécialement l'esthétique littéraire avec son armature langagière, nous renseigne énormément sur les particularités de cette objectivation de soi, qui elle-même découle de la réflexion sur le Rwanda.

B. B. Diop fait preuve d'une attitude extrêmement ambiguë envers la pratique littéraire. Elle tient tantôt du rejet pur et dur du texte fictionnel, tantôt de sa revendication ultime, comme vecteur de prise de conscience. On se souvient ainsi de la réflexion de Cornelius, après son long tête-à-tête avec Siméon : « Sans avoir jamais écrit une seule ligne de toute sa vie, Siméon Habineza était à sa manière un vrai romancier, c'est-à-dire, en définitive, un raconteur d'éternité (Diop, B. B., 2000, p. 226). » Grâce à Siméon, Cornelius semble bien avoir retrouvé sa vocation de conteur. Malgré tout, il réaffirme son incapacité à pouvoir conter, s'attribuant ainsi un rôle moins attrayant que celui qu'il réserve en pensée à Siméon : celui de « chroniqueur ». C'est un nouvel aveu d'insuffisance, survenant après son périple avec Jessica au cours duquel il avait découvert que, tandis qu'il aurait souhaité *raconter*, il *se faisait*, en fait, lui-même *raconter* (le crime de son père) (pp. 93-104) :

Cornelius eut un peu honte d'avoir pensé à une pièce de théâtre. Mais il ne reniait pas son élan vers la parole, dicté par le désespoir, l'impuissance devant l'ampleur du mal et sans doute aussi la mauvaise conscience. Il n'entendait pas se résigner par son silence à la victoire définitive des assassins. Ne pouvant prétendre rivaliser avec la puissance d'évocation de Siméon Habineza, il se réservait un rôle plus modeste. Il dirait inlassablement l'horreur. Avec des mots-machettes, des mots-gourdins, des mots hérissés de clous, des mots nus et – n'en déplaise à Gérard – des mots couverts de sang et de merde. Cela, il pouvait le faire, car il voyait aussi dans le génocide des Tutsi du Rwanda une grande leçon de simplicité. Tout chroniqueur pouvait au moins y apprendre – chose essentielle à son art – à appeler les monstres par leur nom (pp. 226-227).

Ce passage montre assez bien comment B. B. Diop entend se défaire – du moins temporairement – des enjeux artistiques du projet « Rwanda : écrire par devoir de mémoire ». La mention des « mots nus et [...] couverts de sang et de merde » indique très clairement que l'univers symbolique devrait être expurgé au profit d'une relation plus directe des faits, même si cela implique, inévitablement, de perdre toute la subtilité du langage poétique. D'une certaine manière, B. B. Diop renoue ici avec son passé de

militant et d'éducateur, ainsi que de journaliste<sup>204</sup>, et renonce corollairement à son statut de romancier. Cette posture de militant et d'éducateur panafricain se trouve justement être assumée, dans *Murambi*, par Siméon, qui prend le relais de Stanley et Jessica (deux autres figures de militants), chargés, rappelons-le, de préparer Cornelius à son double rendez-vous avec Siméon et ce passé qui se trouve être le sien sans qu'il ne le maîtrise. À travers une mise en scène qui s'inspire du conte oral – ou de ce que Brigitte Alessandri appelle « l'oraliture » (2005, p. 140) –, Cornelius, en double de l'écrivain et intellectuel africain, est dès lors placé en situation de récepteur-apprenant. C'est une posture bien modeste (qui n'est pas sans évoquer les remontrances faites aux écrivains de Fest' Africa), par laquelle il se voit contraint de réapprendre l'histoire de son pays, lui qui était pourtant professeur d'histoire à Djibouti :

- Et maintenant, dis-moi ce que tu as fait dans ce pays...
- À Djibouti ? J'y étais professeur d'histoire dans un collège.
- Et quelle histoire enseignais-tu aux enfants ?
- Cornelius devina l'allusion de Siméon.
- On ne parlait pas beaucoup du Rwanda (Diop, B. B., 2000, p. 180).

On voit le ton militant qui se dégage de ces quelques lignes : ne pas évoquer le Rwanda sur le reste du continent, ce serait faillir à la mission de Cheikh Anta Diop : restaurer la dignité africaine en rétablissant la « partie vivante du passé » (Diop, C. A., 1955, p. 11) africain et en rompant avec « l'aliénation culturelle ». Ce passé vivant, c'est bien-sûr Siméon qui l'incarne ; un vécu humiliant, harponné par la colonisation allemande, puis belge, le volte-face des *padri* qui placèrent au pouvoir un Mwami faillible et malléable, et enfin des massacres à répétition, mais une histoire qui fut aussi marquée par une certaine permanence, une dignité, d'où l'apparition, à travers la voix de Jessica, des figures de la guérilla (Diop, B. B., 2000, pp. 37-47).

---

<sup>204</sup> Voici quelques dates clés : entre 1978 et 1982, B. B. Diop tient la rubrique littéraire du mensuel *Afrique Tribune*. Puis, jusqu'en 1996, il participe à l'aventure du premier journal sénégalais indépendant, dont il fut le cofondateur : *Sud communication*. Dès 1994, il travaille aussi comme journaliste de la radio, animant une émission politique hebdomadaire en direct sur *Sud FM*. Entre 1996 et 1999, il dirige le quotidien indépendant d'informations générales dakarois *Le Matin*. C'est d'ailleurs durant cette période qu'il effectuera son séjour de deux mois pour le projet « Rwanda : écrire par devoir de mémoire ». B. B. Diop fut également directeur de publication du mensuel d'analyses *Démocratie*. On pourrait encore compléter cette liste, mais ce que nous avons indiqué jusqu'ici montre suffisamment la place occupée par le journalisme chez B. B. Diop, qui est sans doute aussi importante que celle de la pratique littéraire.

En fin de compte, l'art est tenu en suspicion par l'écrivain sénégalais, non pas tant pour attester d'un « seuil du dire » (en d'autres termes, « [l]a difficulté de nommer et de fixer l'indicible » (Bazié, 2004, p. 42)), mais bien plus pour répondre à un déni de soi que la pratique littéraire, comme en témoigne l'écriture du roman *Le cavalier et son ombre*, n'aurait pas su éviter. Pire : l'art, réduit à une échappatoire, aurait bien au contraire renforcé cette aliénation :

— Finalement, ce qui s'est passé il y a quatre ans porte un seul nom : la défaite. Depuis l'époque des Mwami, des inconnus nomment à la tête du pays des chefs qui leur sont dévoués. Cela doit cesser. Alors, Cornelius, si le maître est un esclave, il ne faut pas lui obéir. Il faut le combattre. J'aimerais que tu t'en souviennes, quoi qu'il arrive.

— Comme il faut se souvenir de l'enfant à la flûte sur les rives du lac Mohazi, fit Cornelius. Je sais que c'est la même chose.

— Tu m'as compris.

— Voilà au moins un symbole, n'est-ce pas, Siméon Habineza ?

— Tu sais que je n'aime pas ces mots qui nous ont si souvent masqué notre servitude, mais peut-être cet enfant en est-il un, en effet (Diop, B. B., 2000, p. 216).

Le « symbole », pour B. B. Diop, masque bien une servitude. L'écrivain africain ne s'est pas seulement aliéné son lectorat de prédilection – voir la parabole développée dans *Le cavalier et son ombre* : Khadidja est condamnée à « jeter ses paroles dans le vide, en espérant à chaque instant un écho, même fugitif [...] » (Diop, B. B., 1997, p. 44) –, il s'est aliéné lui-même, touché dans son activité scripturale, ne sachant plus reconnaître sa propre sujétion :

Dans mon esprit, le mieux que je pouvais faire, c'était de tout raconter avec une glaciale neutralité : les tueries entre Hutu et Tutsi, le ciel paisible au-dessus des collines, des marchandes de fruits au bord des routes, bref, la vie reprenant ses droits en attendant de nouvelles tueries, naturellement inévitables, entre Hutu et Tutsi (Diop, B. B., 2007a, p. 23).

Le récit des massacres de Murambi fait dès lors place à un enjeu primordial : répondre adéquatement à cette « servitude », reflétée en creux par le personnage de Cornelius et son incapacité à se faire le relais d'une parole authentique, mais aussi, plus directement, par le renvoi répété à un interdiscours politique et médiatique : « l'afro-pessimisme », pour reprendre un concept décortiqué dans l'ouvrage collectif *Négrophobie* (Diop, B. B.,

Tobner et Verschave, 2005)<sup>205</sup> – c’est ce que cherche à exprimer, par exemple, l’allusion à l’afro-américain Keith Richburg : « “Voilà, je me suis trompé toute ma vie. Après ce que j’ai vu au Rwanda, je pense que les nègres sont effectivement des sauvages. Je reconnais mon erreur. Je n’ai plus envie de me battre pour rien du tout (Diop, B. B., 2011, p. 96).” »

Le parti pris adopté par B. B. Diop pour se défaire de ce qu’il considère bien comme une sujétion<sup>206</sup> (« nous n’étions pas des hommes libres », dit Siméon (Diop, B. B., 2000, p. 216)) est pour le moins radical : en 2003, il publie aux éditions Papyrus Afrique (un éditeur dédié aux langues africaines) le roman *Doomi Golo* (2003a) (« que l’on peut traduire par “Petits de la guenon” ou encore “Fils du singe” » (Diop, P. S., 2013, p. 327)), rédigé entièrement en wolof. Il renonce ainsi à écrire en langue française, suivant en cela l’exemple de l’écrivain kényan Ngugi wa Thiong’o. L’une des raisons à ce changement est évidente : les relations étroites de la France avec le président Habyarimana, puis avec le gouvernement intérimaire, responsable du génocide, furent en partie déterminées par des politiques linguistiques. B. B. Diop, bien connu pour ses critiques amères sur la francophonie, s’en fait lui-même l’écho :

La principale conclusion que j’ai tirée de la tragédie rwandaise [...], c’est qu’elle résulte en grande partie de la volonté du gouvernement français de préserver ses zones d’influence en Afrique noire. Des centaines de milliers de personnes sont aussi mortes au Rwanda parce que la France ne voulait à aucun prix abandonner à son sort un bastion francophone “menacé” par l’ennemi anglophone venu d’Ouganda [il est ici question des menées du FPR pour reconquérir le sol rwandais] (2007a, p. 168).

Bien que *Murambi* ait été écrit et publié en français, la narration elle-même répercute déjà ce repli hors de la langue française. Ainsi, on aura remarqué le style particulièrement

---

<sup>205</sup> Il s’agit d’un essai publié en réponse au livre de Stephen Smith (*Négrologie : pourquoi l’Afrique meurt*, Paris, Calmann-Lévy, 2003). Le journaliste en question, dont l’ouvrage a rencontré un certain succès en France, recourt à la notion d’afro-pessimisme et son corollaire, l’afro-optimisme, pour dresser un portrait peu flatteur du continent africain, afin d’imputer la responsabilité des problèmes actuels de l’Afrique aux Africains eux-mêmes. Notons, au passage, qu’un étudiant a tenté de déconstruire les discours de l’afro-pessimisme relativement au génocide rwandais : Aimable Mugarura Gahutu, « Afropessimisme et génocide rwandais : clinique, voyeurisme et cannibalisme », thèse de doctorat sous la direction de Clive Thomson, London (Ontario, Canada), University of Western Ontario, 2005.

<sup>206</sup> Ce point de vue domine dans la plupart de ses articles de presse. Voir, par exemple : Boubacar Boris Diop, « La France au banc des accusés : "Dans ces pays-là, un génocide n'est pas trop important" », *Courrier international*, 8 avril 2004.

épuré, « nettoyé », de B. B. Diop (il l'est sans doute encore plus dans *Murambi* que dans ses textes précédents). L'écrivain évite soigneusement tout ce qui pourrait ressembler, de près ou de loin, à un africanisme (mis à part les noms propres qui sont souvent rwandais). Les effets syntaxiques – en particulier ceux qui pourraient suggérer un référent africain (et que l'on retrouve, par exemple, chez Monénembo) – sont minutieusement écartés par l'auteur sénégalais au profit de constructions phrastiques plus canoniques. Et si le récit engage bien une conception de l'oralité, cher à B. B. Diop<sup>207</sup> (nous avons ainsi vu, au début de notre analyse, comme les nouvelles et notamment les scènes de dialogue accordent plus d'importance au *dire*, à l'environnement d'une parole introvertie, qu'au *dit*), ce primat de la parole n'a rien de commun avec l'écriture d'Ahmadou Kourouma, lui dont les critiques littéraires font volontiers un modèle d'authenticité africaine (Dabla, 1986, pp. 50-60). Paradoxalement, c'est en respectant au mieux la structure du français que B. B. Diop prend ses distances avec ce que Papa Samba Diop définit comme une « langue de cérémonie » (2004), expression qui souligne bien l'enjeu politique et culturel qu'implique l'usage d'une langue qui n'est pas lue dans sa communauté d'origine : « Les auteurs africains qui écrivent en français appartiennent à une élite coupée de la population (Diop, B. B., 2007b). »

Est-ce que le même ton de défiance envers l'univers symbolique se dégage chez Tadjou ? À première vue, sa démarche poétique est contraire à celle de son confrère sénégalais, ce qui indique sans doute une adhésion plus profonde aux enjeux artistiques du projet de Fest'Africa (quoiqu'elle prenne plus de latitude sur le plan strictement éthique, comme nous l'avons vu). Si la poétesse ivoirienne se qualifie volontiers de « panafricaniste de cœur » (Philippe), on ne retrouve pas, dans ses textes, le caractère militant de B. B. Diop qui le pousse à se distancier de la pratique littéraire quand celle-ci se révèle inefficace face au problème de sa propre aliénation. L'art, chez Tadjou, est au contraire un catalyseur pour « exorciser le Rwanda » (« [j]e ne pouvais plus garder le Rwanda enfoui en moi ») (2000, p. 11) et donc établir ce rapport à soi – un « soi » que l'on peut rapprocher du concept d'ipséité de Paul Ricœur<sup>208</sup> et qui permet, à travers la

<sup>207</sup> B. B. Diop a cherché à innover le roman africain en donnant une importance toute particulière à l'oralité.

<sup>208</sup> « *Soi-même comme un autre* suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait en langage hégélien. Au "comme", nous voudrions attacher la signification forte, non

mise en récit de soi-même, ce paradoxe de *voir* le génocide en tant que réalité intrinsèque (invisible). Afin de s'en rendre compte, il vaut la peine de repartir des commentaires stylistiques de Micheline Rice-Maximin, selon qui Tadjò braverait les conventions traditionnelles du roman :

The author does not tell us explicitly what she wants us to see or understand, because she does not herself know the answers to the questions she poses and the situations she presents. The changes in style, genres, scenes, moods, emotions, or voices actually establish, at times, both a distance and a connivance between the narrator and the reader (1996, p. 157).

Rice-Maximin souligne un enjeu essentiel de l'écriture de Tadjò : il ne s'agit pas tant de provoquer l'immersion narrative que de susciter, chez le lecteur, une attitude réflexive l'obligeant à questionner sans cesse la lettre du texte. À travers une esthétique du fragment qui laisse planer les ambiguïtés de sens – manifestement plus proche de la poésie proprement dite que de la prose romanesque –, l'écrivaine adopte une approche heuristique par laquelle le lecteur est amené à développer une relation très personnelle avec le texte. Tadjò elle-même (dont la mère était artiste) évoque le principe de la sculpture, qui implique une grande mobilité du regard, de façon à observer l'œuvre sous différentes coutures : « [...] pour apprécier une sculpture, on doit tourner autour. Comme ça, on voit les creux et les volumes. Il y a différentes parties qui, mises ensemble, donnent un tout (Wa Kabwe-Segatti et Cordova, 2009, p. 300). » Son recueil poétique intitulé *À vol d'oiseau* (1992) illustre particulièrement bien cette démarche : la vision panoramique de l'oiseau suggère une position privilégiée à partir de laquelle il est possible de décomposer la réalité en différentes facettes, englobant le proche et le lointain.

Dans *L'ombre d'Imana*, ce style impressionniste – que l'on peut comparer, en peinture, au « cubisme » (Rice-Maximin, 1996, p. 160) ou au pointillisme – engage une composition narrative faisant une large place à la description, ainsi que ses techniques associées : le portrait (nous l'avons vu), le montage en parallèle (descriptions raccordées entre elles selon la ressemblance ou l'opposition) ou encore l'hypotypose (exposition vive de l'objet, par le biais d'un travail stylistique). Comme on le sait, toute « procédure descriptive est inséparable de l'expression d'un point de vue, d'une visée du discours

---

pas seulement d'une comparaison – soi-même semblable à un autre –, mais bien d'une implication : soi-même en tant que... autre (Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 14). »

(Adam, 2005, p. 146). » Or, ce qui est visé à travers les descriptions de Tadjó, c'est précisément la corrélation des faits survenus en 1994 avec une expérience universelle du mal. En somme, si, pour B. B. Diop, l'artiste se trouve être mal outillé pour aborder le génocide, étant donné que son art n'a pu s'affranchir de l'emprise du « maître », s'agissant de l'écrivaine ivoirienne, l'art a au contraire pour vocation d'établir ce « grand angle » (pour reprendre l'analogie de l'oiseau) : celui d'une « humanité commune » (Tadjó, 1992, p. 2).

L'art révèle alors l'accord profond de ce qui, dans la vie, est désuni. Les scènes descriptives qui se succèdent dans le récit de *L'ombre d'Imana* découvrent ainsi un immense puzzle, même si chacun des fragments, pris isolément, touche un point référentiel sans commune mesure avec les autres développés par ailleurs. L'enjeu est dès lors de rendre compte des métamorphoses incessantes d'un mal polymorphe, qui cherche toujours à se loger là où l'on s'y attend le moins. Par exemple, quel rapport établir entre, d'une part, les entrées de catalogue du mémorial de Nyamata, décrivant l'identité des victimes et la méthode de mise à mort utilisée lors des événements de 1994 (Tadjó, 2000, p. 19) et, d'autre part, le viol incestueux commis par un frère envers sa sœur dans la nouvelle « Anastase et Anastasie » (pp. 69-77) ? Les crimes évoqués respectivement, dans chacune des deux scènes, ne sont pas de même nature, pas plus qu'ils n'engendrent les mêmes douleurs. Pourtant, à un niveau plus profond, la souillure du corps d'Anastasie – « Elle savait que désormais, le Mal habitait son corps. Il n'y avait plus de place dans sa vie pour la légèreté (p. 75). » – traduit bien la hantise d'une réappropriation de la logique de la haine par ceux-là mêmes qui, encore hier, étaient persécutés : « [l]es cendres de la guerre ne sont pas éteintes » ; « [h]ommes, femmes, prenez garde au désir de vengeance et au cycle perpétuel de la violence et des représailles » (p. 58). Manifestement, Tadjó fait sienne l'une des principales thèses développées par Tzvetan Todorov dans *Le siècle des totalitarismes* (2010). Celui-ci rappelle que « [l]e contraire d'un mal n'est pas forcément un bien ; ce peut être un autre mal (p. 739). »<sup>209</sup> « Tous les usages du passé ne sont pas bons » : une mauvaise gestion de la mémoire collective entraînera inévitablement de nouvelles horreurs. La littérature, pour Tadjó, désigne bien, dès lors, ce lieu de

---

<sup>209</sup> Todorov fait allusion, en l'occurrence, au « nouveau dogme ultralibérale » qui remplace les anciens régimes totalitaires du XX<sup>ème</sup> siècle, en Occident.

rencontre privilégié avec soi-même, par lequel nous nous questionnons sur ce qui fonde notre lien au groupe et, en particulier, à la mémoire collective, familière et menaçante. Il s'agit de faire ressortir toutes les équivoques de ce « passé présent » (Todorov, 2010) par le biais d'une écriture qui donne la préséance aux images – qui, en elles-mêmes, incarnent une forme de passé présent, tout en restituant à l'ambivalence sa plénitude, exprimée à même le texte – de même qu'aux formes de l'interpellation : « Tes peurs sont-elles plus effrayantes que les miennes ? Dans ton abîme, descends-tu plus loin que moi ? Quel sacrifice accepterais-tu de faire pour garder ton humanité ? » (Tadjo, 2000, p. 18).

Il faut toutefois remarquer que c'est en proposant une réécriture de la légende de Reine Pokou que l'écrivaine parvient sans doute le mieux à élucider la fonction de l'art, comme médiation pour problématiser les rapports entretenus du plus profond de soi avec le présent de la mémoire collective et – ce qui revient peut-être au même – avec la tradition africaine. *Reine Pokou* est une adaptation littéraire d'un texte entré dans la culture orale : celui de la reine Abraha Pokou. Selon la légende, Pokou aurait conduit une partie du peuple ashanti hors de l'actuel Ghana, à la suite d'une querelle de succession, et fondé le royaume baoulé. Mais le fleuve Comoé, qui devait être franchi pour se défaire des assaillants lancés à la poursuite de la cohorte en exode, exigea de Pokou le sacrifice de son propre enfant, jeté dans les eaux. Convoqué dans un premier temps pour témoigner de la naissance d'une nation, ce récit des origines fut ensuite récupéré pour alimenter un discours ethnique, mettant en cause l'appartenance d'une partie de la population ivoirienne au sol national<sup>210</sup> ; récupération fort contestable, puisque le mythe signale, dès le départ, une identité problématique. Afin de questionner la pertinence des lectures du mythe, et ainsi jeter un regard critique sur les usages de la tradition en contexte africain, Tadjo applique un principe particulièrement efficace. Selon le modèle de l'anaphore en rhétorique, l'écrivaine propose sans cesse, à partir d'une première réécriture, une nouvelle version de l'histoire de Pokou, mais en changeant l'atmosphère, en approfondissant certains aspects omis dans les versions précédentes, produisant ainsi une nouvelle accentuation. D'une certaine manière, il s'agit d'un équivalent narratif du procédé pictural utilisé dans le récit de *L'ombre d'Imana*, avec son montage en vignettes

---

<sup>210</sup> Le concept d'*ivoirité*, dont l'apparition et l'évolution s'accordent avec le revirement totalitaire en Côte d'Ivoire, fut théorisé par Henri Konan Bédié, un homme d'État ivoirien.



juxtaposées, qui oblige le lecteur à effectuer périodiquement des poses narratives lui permettant alors de faire retour sur la lettre du texte. C'est donc par ce processus de relectures en boucle que Tadjó restitue à un *artefact* – érigé malencontreusement en paradigme de la nation : « [l]e mythe est sorti trop tôt de sa cachette » (Tadjó, 2004, p. 85) – son ambiguïté première, rappelant, de ce fait, son inscription dans une dialectique du bien et du mal. Ainsi, pour revenir à *L'ombre d'Imana*, il faut voir comment les différentes sections (composant les deux « voyages » et les quatre nouvelles au centre du recueil) provoquent, par des changements de perspective incessants, une dispersion du regard, qui vient précisément déconstruire chacune des évidences impliquées dans le Manifeste des Bahutu de 1957, reproduit littéralement à la fin du « deuxième voyage » (Tadjó, 2000, pp. 126-127).

## Conclusion

S'agit-il donc, dans ces récits, de témoigner du Rwanda ou plutôt de s'appliquer à garantir la permanence de soi, sous la forme d'une confrontation avec un passé nous faisant toucher au plus près « [n]otre humanité en danger » (Tadjó, 2000, p. 133) ? *Murambi* de B. B. Diop et *L'ombre d'Imana* de Tadjó ont en effet pour particularité de proposer au lecteur un voyage avant tout « solitaire » (Diop, B. B., 2000, p. 211). Selon nous, c'est un peu à tort que ces textes ont été assimilés au « témoignage de l'inhumain » (Coquio, 2004, p. 115). On l'a vu, dès que l'on s'attache à saisir les formes de l'objectivation de soi, répercutée par des récits à la structure complexe, non linéaire, les implications, d'un livre à l'autre, ne sont pas du tout les mêmes. B. B. Diop s'oriente vers une conception nationale et un retour à une forme d'authenticité africaine, anticipées par la rencontre de Cornélius avec Siméon Habineza et la mise en commun des souvenirs, tel que celui « de l'enfant à la flûte sur les rives du lac Mohazi » (2000, p. 216). « L'enfant à la flûte » métaphorise bien un idéal de pureté originelle (comparable à Tunde, « l'enfant par qui le monde sera sauvé », dans *Le cavalier et son ombre*), datant d'avant la colonisation. À l'inverse, Tadjó remet en question cette même authenticité africaine et ne cherche manifestement pas à cerner une image politique de l'Occident, quelque peu essentialisé chez B. B. Diop. Ce regard critique sur la tradition se confirme d'ailleurs dans son dernier roman, *Loin de mon père* (2011). En partie autobiographique, ce récit est un

autre rendez-vous sur le mode de l'étrangeté familière, cette fois entre une fille et son père, un médecin réputé pour son intégrité, mais dont la réputation est mise à mal par la découverte, lors de ses funérailles, de l'existence de plusieurs enfants conçus hors mariage et cachés. C'est tout une vision du monde qui fait ainsi problème : « Il a reproduit, presque malgré lui, des schémas qui aujourd'hui ne peuvent plus fonctionner (Philippe). »



## Quatrième partie : sous la chronique d'une « guerre », réévaluer l'héritage chrétien

Mon frère évoqué, seulement. Sans la chair et les os ; sans les humeurs vitreuses et le regard de bonté sur toutes choses. Loin de notre enfance, mon frère du même nid ; mon frère avec son odeur de frère comme tous ont un parfum autour d'une table familiale, le père, la mère, les enfants, une fragrance qui unit, une émanation d'entente et de disputes saines, indéchiffrable pour les intrus. Et les complicités qui naissent de la voix, des rires, des mots. "Ça sent le mort", disait mon frère en riant après avoir frotté son bras nu d'un index mouillé. Et nous frottions nos bras et répétions, nous les sœurs, oui, ça sent le mort. (Huguette de Broqueville, *Uraho ? Es-tu toujours vivant*)

Moins connu, le récit intitulé *Uraho ? Es-tu toujours vivant* d'Huguette de Broqueville (1997) sollicite plus directement le mythe et son entour symbolique pour témoigner de l'horreur survenue au Rwanda. Dans ce texte qui se lit comme une chronique des massacres de 1994, l'Histoire est mise à distance par son emboîtement dans un univers quasi onirique. Le récit-cadre évoque ainsi, non sans mélancolie, le souvenir d'une entente et d'une intelligence propres aux enfants, une complicité tout à fait particulière née des jeux partagés entre la narratrice, sa sœur et son jeune frère, qui mourra au Rwanda peu après le génocide. Mais c'est aussi une réécriture de la genèse, lorsque la matière dont se compose le cosmos ne s'est pas encore différenciée, tout à l'image de l'entente secrète entre frère et sœurs : « [l]es gènes se parlent, les mêmes phrases jaillissent de la bouche et le rire joyeux signe la connivence (p. 17). » Dès lors, par cet intervalle fantasmagorique, la chronique des massacres fait résonner le témoignage lointain d'une harmonie secrète dont sont porteurs les protagonistes de l'horreur commise en 1994, y compris les plus criminels d'entre eux.

Le texte de Broqueville invite, lui aussi, à une sortie de l'Histoire (immédiate) du génocide afin de mieux *comprendre* la vérité de la violence meurtrière ; comprendre,

c'est-à-dire accéder à une intelligibilité par le témoignage : l'aveu, toujours incertain, d'un absolu qui résoudrait enfin les contradictions inhérentes au réel et annoncerait le terme de notre mort. Ce « témoignage » prend une acception véritablement religieuse chez l'écrivaine belge. Il l'est même d'autant plus que l'auteure ne cesse de douter de l'existence de Dieu, cherchant à susciter, à partir du vide creusé par ce doute, la nécessité de redéfinir la forme d'une croyance. Ce n'est donc pas un hasard si la dimension politique du conflit est si peu représentée dans le récit : il s'agit de retourner au substrat bestial, pulsionnel, qui sommeille en chaque être vivant et que la politique – réalité expliquée, normalisée et, de ce fait, amortie – tend à éluder : « N'avons-nous pas, pour le voisin, l'étranger, la cousine, sous le sourire éblouissant, une haine sourde tapie ? Le sang du Rwanda clame l'échec de toute civilisation (pp. 91-92). » Le caractère cyclique de l'œuvre, qui se lit jusque dans chaque portrait composant le fil de la chronique, rappelle d'ailleurs l'indissociabilité de la noirceur et de la beauté/bonté sublime, l'un menant toujours à l'autre, le laissant immanquablement transparaître sous le voile. C'est ce dégradé qu'annoncent les premières images du Rwanda, crépusculaires : « Merci de nous offrir la beauté de chaque jour, les Africains magnifiquement bruns ou noirs sur le rouge de leur sol, contre le ciel ming et ocre clair, l'harmonie de ce peuple et de la terre (p. 24). »

## Chapitre 7

### (Huguette de Broqueville, *Uraho ? Es-tu toujours vivant*)

#### Introduction

Un écart important se creuse entre les œuvres franco-africaines réalisées sous l'égide de l'opération de Fest'Africa et le récit – resté trop longtemps méconnu – de l'écrivaine belge Huguette de Broqueville (née à Rochefort en 1937, morte en 2016). Si, dans *Uraho ? Es-tu toujours vivant* (1997), les événements rwandais d'avril à juillet 1994 sont toujours au cœur du sujet, le point de vue adopté sur eux est foncièrement différent. L'auteure, en effet, se défait des enjeux qui dominent aujourd'hui les études littéraires dévolues à ce génocide en prenant pour point de mire la rupture entre l'Afrique et l'Occident. On l'a vu, les récits de Fest'Africa ont un dénominateur commun : ils convoquent plus ou moins explicitement l'interdiscours (post-)colonial pour en déconstruire les présupposés, que ce soit dans l'optique d'une parole affranchie (Monénembo et Waberi) ou pour justifier un retour à soi revêtant parfois une dimension politique (Diop). De l'imaginaire perversi des premiers missionnaires aux prises de position de certaines figures médiatiques sur le devenir de l'Afrique, une sorte d'anti-texte colonial apparaissait ainsi, informant les œuvres et leur interprétation (seule *L'ombre d'Imana* de Tadjou semblait échapper quelque peu à ce clivage). Au contraire, dans son roman *Uraho*, Broqueville rétablit l'esprit d'une conjonction entre l'Afrique et l'Occident<sup>211</sup>. Elle place au centre de son propos la figure d'un Père Blanc – en écho à son propre frère, mort à son retour au Rwanda à la fin du génocide –, qui a intensément aimé ce pays, vouant son existence à ses habitants : « J'ai réussi à te tirer de l'enfer

---

<sup>211</sup> À noter que le roman fut honoré, en 1998, par les Scriptores Christiani, une association chrétienne d'écrivains belges promouvant les droits fondamentaux.

rwandais. Tu rentres. Mais tu repars. Ta destinée t'entraînait au Rwanda afin que tu y disparaisses. Afin que naisse un livre ? Afin que le lecteur vive de ces mots, de ce mort et y trouve le sens (1997, p. 141) ? »

Récit<sup>212</sup> d'un génocide ou recouvrement, par l'écriture, d'un lien fraternel rompu par le cours du temps ? Le roman ne dissocie jamais ces deux perspectives qui lui confèrent tout son dynamisme. Le désir de rendre hommage au frère disparu paraît si intense qu'il conduit la narratrice à se substituer à lui. Dans ce sens, celle-ci rétablit la condition d'un dialogue<sup>213</sup>. Au gré d'une entreprise fictionnelle basculant par moments dans la *chronique* (que nous considérons, dans le cadre de cette analyse, comme une orientation générique parmi d'autres), elle cherche alors à restituer la mesure exacte de la mission que son frère exerça au Rwanda, en tant que prêtre, au plus fort de la guerre civile et des massacres anti-tutsi. De ces tensions narratives et génériques, il en résulte une mise en situation originale du contexte historique rwandais. Ainsi, le langage de l'amour, dans ses déclinaisons possibles, relie les différentes strates de la fiction et fonde une réflexion sur l'homme, tenté par le bien comme par le mal. La complicité qui se noue au fil du texte entre la narratrice et la figure du frère mort sert alors de truchement à d'autres connivences. Une intelligence secrète s'établit ainsi avec les communautés locales d'un pays qui, s'il a basculé dans l'horreur, fut pourtant la terre d'élection du proche aimé. Une telle élaboration textuelle d'un rapport intérieur et singulier avec le Rwanda et les Rwandais constitue le point focal d'un tableau de l'humain, pour le meilleur mais aussi pour le pire. La narratrice dit ainsi : « L'humain c'est l'horreur vive qu'aucune civilisation ne pourra jamais détruire. Ni animaux, ni sauvages, ni barbares, nous sommes humains. Tout simplement (Broqueville, 1997, p. 91). » Il y a bien quelques similitudes entre ce texte, imaginé par la sœur d'un missionnaire, et *L'ombre d'Imana* de Tadjou (analysé précédemment). Les deux romancières choisissent en effet une approche alliant intimité

---

<sup>212</sup> Nous utilisons le terme de *récit* au sens courant de discours narratif. Rappelons la distinction que Gérard Genette établit entre *histoire*, *récit* et *narration* : « Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif [...], *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place (*Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007, p. 15). »

<sup>213</sup> Comme l'a démontré Émile Benveniste, cette condition du dialogue est constitutive de la *personne*, au sens linguistique : « Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet*, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours. De ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui, toute extérieure qu'elle est à "moi", devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu* (*Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 260). »

et spiritualité. Pourtant, à l'évidence, l'écrivaine belge s'aventure davantage dans cette voie spirituelle, qui, chez elle, est indissociable de la sexualité. C'est à partir de ce lieu même qu'elle interroge les faits survenus en 1994.

Au fond, un renversement s'opère chez Broqueville : l'enjeu n'est plus vraiment de définir la façon dont nous devrions parler du Rwanda, mais de se demander jusqu'à quel point le Rwanda en vient à parler de nous. L'histoire devient constituante plus qu'elle n'est reconstituée. Le roman le montre assez bien : c'est l'évocation du Rwanda – décrit comme une « guerre » entre Tutsi et Hutu<sup>214</sup> – qui donne sens à « l'immense tâche » (Broqueville, 1997, p. 33) de ce frère « qui communiait à la beauté » (p. 24), comme si la mise à nu de l'horreur donnait plus de vérité au commandement de l'amour. En même temps, le doute est jeté sur ce que cette « beauté » pourrait laisser entendre. Le questionnement autour de ce qui nous caractérise, en tant qu'êtres humains, devient d'autant plus troublant qu'il s'appuie sur l'idée d'une fraternité commune, qui, bien qu'elle soit source de spiritualité<sup>215</sup>, n'écarte jamais le scepticisme quant à l'existence de

---

<sup>214</sup> Le fait d'appréhender les événements de 1994 comme l'effet d'une *guerre*, et non pas d'un *génocide* (nous renvoyons à la définition juridique du crime de génocide par Raphaël Lemkin), n'est bien-sûr pas neutre. De nombreux historiens y voient une lecture ethnicisée et négationniste, à l'exemple de Léon Saur : « Depuis avril '94, l'institution ecclésiastique et les missions n'ont cessé de produire un discours lénifiant, qui occulte le génocide et préfère parler de guerre, suggérant sournoisement l'image d'un affrontement entre belligérants armés et équipés à cette fin. Cette approche édulcore subtilement la responsabilité de ceux qui ont conçu et prémédité le massacre systématique et planifié d'une population civile, non armée. [...] Tout cela s'inscrit dans un savant mélange d'imprécisions et d'ambiguïtés, qui flirte avec le négationnisme et n'est pas sans faire penser à Faurisson et à ses séides révisionnistes (*Le sabre, la machette et le goupillon : des apparitions de Fatima au génocide rwandais*, Genval, Mols, 2004, pp. 36-37). » Chez Broqueville, le choix notionnel est pourtant étroitement lié à un point de vue sur la violence qui ne se limite pas au Rwanda. Mais il est vrai qu'il est imprudent de parler d'une guerre s'agissant des faits survenus en 1994 (même si c'est bien sur fond de guerre que les tueries de masse furent perpétrées), tout comme il serait périlleux d'évoquer le contexte génocidaire sans tenir compte des aspects collatéraux du conflit. L'usage du mot *guerre* par Broqueville peut expliquer pourquoi le roman est resté méconnu après sa publication, alors que les répercussions politiques sur la littérature du génocide rwandais restent d'actualité.

<sup>215</sup> À propos de la relation entre fraternité et spiritualité que nous posons ici, rappelons que la notion de *fraternité* possède, au-delà de ses usages laïcs, une acception religieuse. Pour Michel Evdokimov, le fait de « se sentir frère de tout homme » est ainsi en étroite relation avec la figure du père : « Au début de la Genèse (1, 26) Dieu dit : "Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance." Ainsi il y a en tout homme créé, à travers la notion d'image acquise dès la naissance, un lien mystérieux qui le relie à Dieu. Il y a en l'homme quelque chose qui dépasse l'homme. Cela doit conditionner la façon dont nous traitons, ou maltraitons un être humain. Ainsi faire souffrir quelqu'un, le torturer, ou encore le mettre à mort, c'est, au-delà de l'acte moralement odieux en lui-même, porter atteinte à quelque chose de transcendant, qui nous dépasse, et qui est cette image de Dieu innée en lui. Tuer dans ce sens c'est prendre possession d'une vie qui n'appartient qu'à Dieu (« Les sources de la fraternité dans le christianisme », *Contacts*, vol. 50, n° 182 [1998], pp. 113-114). »



Dieu. L'affirmation de Colette Braeckman, d'après qui Broqueville « rappelle, via son frère, les idées que son ordre propage à propos du Rwanda » (1997, p. 2) apparaît dès lors excessive. Même si la critique reconnaît que ce n'est pas là l'essentiel du livre, sa remarque suggère un déplacement que la romancière se garde d'opérer : l'interrogation spirituelle déployée en contrepoint de la chronique génocidaire n'implique nullement un plaidoyer en faveur de l'expansion évangélique au Rwanda. Il n'atteste pas non plus la répétition d'une « imagerie diabolisante, sous la plume d'un auteur agnostique » (Halen, 2011, p. 82) (cet imaginaire, comme on le sait, serait au fondement du « mythe hamite » échafaudé par les missionnaires du début du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>216</sup>).

Si, *a priori*, ce n'est pas pour conforter le projet missionnaire – celui « d'enseigner les nations » (Moor, 1937, p. 21) –, comment interpréter le témoignage d'amour et de complicité renouée qui sous-tend ce récit d'une « haine cachée », « au fond des viscères » (Broqueville, 1997, p. 30) ? Comme le mentionne dans son discours préfaciel Pierre de Boisdeffre, l'auteur de *Uraho* n'a pas vécu les pogroms de 1994, au contraire de son frère qui n'en sera « miraculeusement sauvé » (p. 10) que pour mourir aussitôt revenu au Rwanda, sans doute excédé par ce dont il fut témoin. Mais l'intérêt de cette œuvre réside dans son décentrement, puisque se juxtapose au récit d'une « guerre » fratricide le récit d'une filiation (cf. Viart, 1999) d'un genre particulier. Nous verrons comment un récit qui se lit d'abord comme un hymne à la fraternité, *a priori* dissocié de la chronique génocidaire, conduit à la remise en cause d'un héritage qui avait vocation universelle. Un glissement s'opère dès lors du texte d'amour à celui de l'indignation, qui, incidemment, en appelle à l'action, peut-être en écho à cette « Lydia », la figure de la mère de l'écrivaine, centrale dans son quatrième roman, soit un récit sur la Résistance, mais aussi

---

<sup>216</sup> Si la critique postcoloniale a régulièrement souligné le sort réservé à l'intertexte colonial au sein du texte africain (à travers l'ironie, l'autodérision ou d'autres jeux de renversement), une partie du discours critique fut dédiée à l'étude des reprises – sérieuses et involontaires, cette fois – des clichés des anthropologues coloniaux par des romanciers à qui l'on reproche alors de pratiquer un exotisme dévoyé (en faisant allusion à Rimbaud, Loti, Segalen). Les fictions de Paul Del Perugia et d'Omer Marchal furent ainsi déconstruites. Voir : Juvénal Ngorwanubusa, « Les descripteurs du mythe hamite dans *Les Derniers Rois mages* de Paul del Perugia et *Afrique, Afrique* d'Omer Marchal », dans Halen et Walter (éds.), *Les langages de la mémoire : littérature, médias et génocide au Rwanda*, Université Paul Verlaine-Metz, 2007, pp. 37-59 ; Zakaria Soumaré, *Le génocide rwandais dans la littérature africaine francophone*, Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 54-64.

sur le vieil âge et son rapport à la beauté : « [Lydia :] Je veux amener sur le tableau la beauté que je ressens et qui toujours se dérobe (Broqueville, 2007a, p. 13). »

## À l'affût du non-savoir

Pour saisir comment Broqueville met en résonance l'histoire des massacres de 1994 et la mort de son frère, il est intéressant de repartir des tensions génériques<sup>217</sup> à l'œuvre dans le roman. Celles-ci, d'après nous, contribuent à établir un point de vue sur le Rwanda dont l'objectif n'est pas tant de témoigner de l'horreur que de faire toucher à une donnée plus générale ayant trait à l'amour comme principe d'union universelle. Quels sont ces pôles d'attraction génériques ? Le récit retravaille trois genres – les intertextes familial, biblique et érotique (qui peuvent aussi être lus comme trois variantes du lien d'amour) –, par lesquels la narratrice s'interroge sur ses rapports à un savoir qu'il lui faut sans cesse redéfinir. Venons-en d'abord à l'intertexte familial.

Pierre Halen, dans ses deux commentaires – très brefs – sur l'œuvre (2005, p. 80, 2011, pp. 82-83), a bien souligné le rattachement du récit au répertoire familial, du fait, selon lui, que l'écrivaine « raconte les événements à partir de son angoisse pour son frère » (2005, p. 80, n. 3). Mais alors qu'Halen y voit là une illustration de l'échec « des Occidentaux » à se penser à travers « l'Autre » (africain), il faudrait au contraire envisager la valeur fondatrice de ce préalable d'une transmission par le biais du lien à la fratrie. Par son caractère scénographique, nous verrons qu'il détermine le regard sur le génocide. Ainsi, toute la question de l'héritage se pose dès l'*incipit* à travers le rappel de l'association entre frère et sœurs, eux-mêmes ligüés contre les parents :

Frère et sœurs unis contre les parents, par désir de grandir. Ils se seraient fait tuer pour eux, même tortionnaires. Ils ne l'étaient pas. Une enfance séquestrée simplement. Avec un immense jardin et des bois et la chaise du grand prêtre

---

<sup>217</sup> Nous saisissons la question du genre dans une acception dynamique – comme « effet de genre » (Jean-Michel Adam) – ce qui correspond, sur le plan théorique, au passage de la notion de *genre* à celle de *généricité* (par commodité, nous avons toutefois quelque peu écarté l'aspect social de la *généricité*). Comme le rappellent Adam et Ute Heidmann : « Ce déplacement du genre à la *généricité* met en suspens toute visée typologique [et] permet de contourner l'écueil essentialiste [...]. Il s'agit d'aborder le problème du genre moins comme l'examen des caractéristiques d'une catégorie de textes que comme la prise en compte et la mise en évidence d'un processus dynamique de *travail* sur les orientations génériques des énoncés (« Des genres à la *généricité*. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages* (2004), p. 63). »

et des traces de druides et de pierres meulières. Séquestré veut dire qu'il ne se passe jamais rien. Ce "jamais rien" c'est l'horrible, quelque chose qui mord les tripes, c'est l'impatience de vivre, l'espoir d'un infini. C'est l'imaginaire et ses éblouissements afin que le corps ne meure pas. Ce sont les mots qui naissent. Ce "jamais rien" a beau susciter l'efflorescence de l'imaginaire, c'est l'incarcération pour une enfant et une adolescente, même au milieu des arbres et des bêtes de la création (Broqueville, 1997, p. 15).

Les premières pages du livre, sous le couvert de l'évocation d'une complicité passée entre enfants, suggèrent d'emblée qu'il existe différentes manières d'accéder au savoir ; il y aurait ainsi d'autres formes d'affiliation que celle, verticale et rendue incontestable, qui prend pour repère les ascendants : « [f]rère et sœurs unis contre les parents, par désir de grandir. » À ce stade, une vaste remise en question des références se joue. De celle-ci, Dominique Viart fait d'ailleurs une clé pour lire le roman contemporain, marqué, selon lui, par les « fractures dans la conscience occidentale que furent, au-delà des deux guerres mondiales, de la Shoah et d'Hiroshima, les effondrements idéologiques et leur cortège de démentis infligés à qui croyait au sens mélioratif de l'Histoire (1999, p. 120). » Et, en effet, la narratrice semble, à première vue, récuser tout rattachement à un héritage moral (y compris religieux) dont elle serait la porte-parole. Il faut commencer par la table rase. Le tête-à-tête qu'elle imagine avec son frère disparu – ou encore avec ceux qu'il a évangélisés au Rwanda – présuppose dès lors une toute autre façon de « grandir ». En ouvrant son texte sur l'évocation d'une enfance partagée avec le frère, où tout s'est joué dans cet état liminaire d'ennui « au milieu des arbres et des bêtes », elle entend bien construire les bases d'une connaissance. Celle-ci tire alors sa substance du fond du « non-savoir » – cette « molle méduse » disgracieuse – qui serait le creuset même de la création. Ainsi que l'écrit la narratrice :

Ce lieu informe encore, apparemment neutre et statique, que la raison occulte, le "ne pas savoir", comme aurait dit Platon, n'ayant aucun intérêt. Pourtant c'est là que ça se passe. C'est là que jaillit l'étincelle du désir créateur. Dans le vide et le blanc. Un blanc plein de frémissements. Nietzsche a bien senti qu'au sein de l'informe et du biologique, il y avait quelque chose, une sorte de pré-pensée, une envie sous-jacente vers un plus. Le non-savoir n'est donc pas la nuit, n'est pas rien. Il est bruisant d'envie et de jalousie. Au fond des abysses, il tend vers le savoir par désir de se noyer dans son irrémédiablement autre, dont il devine la curiosité à son égard. Le savoir redoute le non-savoir, cette molle méduse des bas-fonds qui semble savoir quelque chose que lui, le savoir, ne sait pas (Broqueville, 2003, pp. 165-166).

En somme, cette quête du « non-savoir » (opposé, non pas au *savoir*, mais bien au *pseudo-savoir*) justifie la prééminence de l'échange fraternel sur le legs des parents, « qui, eux, sont dans le savoir » (Broqueville, 1997, p. 15). Le frère ou la sœur n'est-il pas cet autre, différent et égal à soi, que l'on sollicite, sachant bien que lui non plus ne sait pas ; ce pair dont l'épaisseur existentielle force pourtant le contact, débouchant sur une expérience spirituelle<sup>218</sup> ou sur une transgression ? Marthe Robert (1972), à partir d'une lecture freudienne du conflit d'Œdipe<sup>219</sup> (pp. 52-54), avait déjà suggéré comment cette recherche d'un rapport privilégié avec le monde se faisait, dans la forme du roman, sur le mode transgressif, par un retour à l'enfance en rupture avec « l'ordre familial » : « Etre enfant, redevenir enfant [pour les romantiques], c'est annuler la séparation irréversible causée par la pensée rationnelle, c'est retrouver la pureté, l'harmonie, la vraie connaissance qu'interdit par la suite la science morcelée (p. 111). » On pourrait citer *Robinson Crusoé*, à l'instar de Robert, mais plus encore, selon nous, le *Moby Dick* d'Herman Melville (1851) pour comprendre à quel point l'écrivaine belge retourne en fait aux sources du roman pour initier alors une incursion dans les profondeurs du « jamais rien ». Chez elle, la « séduction du souffle » : cette « parole au plus noir, au plus défendu » (Broqueville, 2009, p. 128), s'accomplit dans la rupture, qu'elle soit générique, idéologique et morale, ou, en amont, familiale.

Sur ce dernier point, précisons que Broqueville provient d'un milieu anciennement noble qui, comme on le sait, dispose de ses propres codes. Bien qu'elle n'évoque quasi jamais ses attaches aristocratiques, leur impact sur son œuvre littéraire est pourtant indéniable. Ainsi, son troisième roman, *Tentation* (2009), ne sort d'abord qu'en traduction roumaine. C'est que le sujet du livre, alliant religion et érotisme, aurait provoqué un scandale chez les siens (Baronian et Broqueville, 2010). Il faudra attendre près d'une dizaine d'années avant que le texte ne soit publié chez un petit éditeur français (Michel de Maule), de sorte que l'écrivaine, bien qu'elle rédige toujours en français, semble mieux reçue en Europe de l'Est<sup>220</sup>. Pour sa part, si *Uraho* fut d'abord publié en

<sup>218</sup> La spiritualité, pour Broqueville, est assomption de ce non-savoir.

<sup>219</sup> Voir Sigmund Freud, « Le roman familial des névrosés », *Névrose, psychose et perversion* (1909), pp. 157-160.

<sup>220</sup> Immédiatement après la parution de son roman *Tentation* en roumain, traduit sur manuscrit par Dan-Cristian Cărciumaru (*Dubla ispita sau Patimile dupa Alexis*, Bucarest, Universalia, 2000), Broqueville fut reconnue comme une écrivaine de très grand talent. Sans doute l'ancrage spirituel, qui traverse la plupart de ses ouvrages, trouve-t-il un terrain plus favorable en Roumanie (ou ailleurs en

français, chez Mols (1997), il fut ensuite traduit pour la Hongrie et la Roumanie<sup>221</sup>, et bénéficia, là-bas, d'un lectorat semble-t-il plus favorable qu'en Belgique ou en France, où il fut pour ainsi dire pris dans l'étau familial : rejeté par les uns à cause des origines sociales qui pesaient sur l'auteure (ainsi que son frère, un missionnaire), ignoré par les autres qui purent être gênés par l'allure excentrique de la romancière. Celle-ci ne cache pas ses affinités électives avec cet espace que les intellectuels allemands ont surnommé la *Mitteleuropa* – étendue à la fois géographique, culturelle et symbolique<sup>222</sup> –, ce qui, à la réflexion, pourrait constituer une autre manière de redéployer le mythe familial du névrosé élaboré par Freud et repris par Robert, cherchant à s'expliquer la « honte d'être mal né, mal loti, mal aimé (Robert, 1972, p. 46). » Il ne fait en tout cas aucun doute que *Uraho* soit traversé par cette vision proprement utopiste selon laquelle il faut renouer avec d'autres fidélités, définir de nouvelles sensibilités, pour regagner le savoir perdu.

L'abord épistémologique, grâce auquel Broqueville ouvre le récit et délimite le cadre discursif de sa chronique des événements de 1994, repose sur un autre renversement majeur : celui de l'intertexte sacré. L'union retrouvée entre le frère et la sœur, « [e]n pleine innocence » (Broqueville, 1997, p. 15), évoque immanquablement le livre de la Genèse, lorsque Dieu façonna l'homme et la femme (2:4-24). D'ailleurs, à y regarder de plus près, les sept premières sections du chapitre initial (elles sont ornées d'une lettrine) constituent une réécriture de la Genèse où l'on voit Dieu créer le monde en sept jours. Un tableau récapitulatif comparant les premières pages d'*Uraho* aux versets correspondants du texte source suffit pour s'en convaincre :

---

Europe de l'Est) qu'en Europe occidentale, où les sujets religieux sont généralement considérés anti-progressistes. Notamment, des forums web hongrois ont compilé, en recueil, des aphorismes de l'auteure (Citatum, *Huguette de Broqueville*, [en ligne]. [http://www.citatum.hu/szerzo/Huguette\\_de\\_Broqueville](http://www.citatum.hu/szerzo/Huguette_de_Broqueville) [Consulté le 20 septembre 2016]), ce qui serait impensable en Belgique. Remarquons toutefois que *Uraho*, ainsi que son dernier roman *Lydia, l'éclat de l'inachevé* (Paris, Michel de Maule, 2007a) qui traite de la Résistance, furent tous deux primés en Belgique.

<sup>221</sup> Le livre fut traduit en hongrois par Miklós Bárdos (*Uraho ? Élet és halál Ruandában*, Budapest, Harmat Kiadói Alapítvány, 1999) et en roumain par Horia Bădescu (*Uraho, mai trăiești ?*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2003). Il existerait, par ailleurs, une version finlandaise du roman.

<sup>222</sup> Nous renvoyons ici à l'essai de Milo Dor : *Mitteleuropa : mythe ou réalité* (traduit par Lajarrige), Paris, Fayard, 1999. Pour mieux juger de la façon dont l'écrivaine belge adhère à l'imaginaire de la *Mitteleuropa* et reconstruit, pour elle-même, la sensibilité romantique attachée à cet espace, voir : Huguette de Broqueville, « Promenade à l'Est », *Francophonie vivante*, vol. 1 (2007b), pp. 13-17.

Tableau 3: Uraho et le livre de la Genèse

<i>Uraho ? Es-tu toujours vivant</i>	<i>Genèse (Segond, 1874)</i>
<i>Enfance séquestrée. Il ne se passe “jamais rien”. Efflorescence de l’imaginaire (pp. 15-18).</i>	Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre. La terre était informe et vide [...] (1:1-2).
<i>Description du Rwanda lors de la saison des pluies. Sublimation de l’instinct sexuel du frère (pp. 18-19).</i>	Dieu dit : Que la terre produise de la verdure, de l’herbe portant de la semence [...] (1:11).
<i>Peinture de « la beauté de chaque jour ». Jeu poétique sur les lumières : du levant au couchant (pp. 20-24).</i>	Dieu dit : Qu’il y ait des luminaires dans l’étendue du ciel, pour séparer le jour d’avec la nuit (1:14).
<i>Ascension du volcan « au petit matin sous la pluie perpétuelle » afin d’observer les gorilles (p. 26-28).</i>	Dieu dit : Que les eaux produisent en abondance des animaux vivants [...] (1:20).
<i>Une jeune fille enceinte désire se faire avorter. Question de la liberté : l’homme peut tuer ou préserver, selon son choix (p. 28).</i>	Dieu créa l’homme à son image, il le créa à l’image de Dieu, il créa l’homme et la femme (1:27).
<i>« L’homme est le couronnement de la création : un peu plus libre que les animaux. Pas trop cependant. » (p. 31)</i>	Ainsi furent achevés les cieux et la terre, et toute leur armée (2:1).
<i>Des confrères conseillent au frère-prêtre de ménager ses forces malgré son labeur (p. 33).</i>	Dieu se reposa au septième jour de toute son œuvre, qu’il avait faite (2:2).

On l’a deviné, le récit broquevilien engage une désacralisation : là où Dieu a créé les cieux et la terre, séparé le jour d’avec la nuit, engendré l’homme et la femme en leur commandant de ne pas manger les fruits de l’arbre de la connaissance du bien et du mal, la narratrice fait emprunter au lecteur le chemin inverse. De ce fait, elle feint de remonter le fil de la genèse pour atteindre cet état liminaire précédant la chute, tandis que la matière n’était pas encore différenciée, lorsque l’homme, corollairement, était plénitude – plein de Dieu lui-même. Le rapport entre spiritualité et transgression se fait dès lors plus clair : il faut revivre l’expérience de la chute pour entrer en communion avec l’univers et ainsi accéder au « non-savoir ». Rappelons que c’était là la thèse de Georges Bataille dans *L’expérience intérieure* (1943).

La romancière belge, dans « le *nous* androgyne et fabuleux de l’écriture » (1990), suggère d’ailleurs comment la recherche d’une intégrité perdue – qui coïncide avec une chute dans le « corps » (Broqueville, 2009), cette profondeur inscrutable où la raison se perd – peut s’accomplir à travers la création romanesque. Alors qu’elle réarticule ce qui l’unit à son frère, Broqueville réitère le postulat du péché originel : « la faute d’orgueil

[commise par Adam et Ève en goûtant les fruits de l'arbre de la connaissance] a entraîné la séparation physique, la maladie et la mort. Et cette séparation provoque l'aspiration à fondre ensemble les deux moitiés, à retrouver l'unité perdue, qui les rendaient, justement, semblables à Dieu, c'est-à-dire immortels (1990, p. 104). » Or, c'est en posant cette condition initiale de la faute que l'écriture, conçue alors comme un témoignage d'amour, prend tout son sens au-delà de l'hommage au frère disparu. L'écrivaine ne présuppose-t-elle pas ainsi qu'il serait possible de donner forme à ce « nous » utopique, qui serait alors comme un retour à Dieu, donnant accès à la connaissance défendue du bien et du mal ? : « Quand j'écris, *nous* écrivons. L'écrivain parcourt le bien et le mal, titille l'arbre de Vie, cette tentation biologique de l'éternité. [...] Dire *nous*, c'est atteindre à une plénitude d'être, un trop-plein qui ne peut que se diviser au pluriel. A cet instant de l'écriture, l'écrivain serait androgyne (pp. 105-106). »

La volonté d'effacer toute différenciation entre les sexes, entre frère et sœurs (et en amont, entre humains et animaux), explique pourquoi l'énonciation des caractères, dans *Uraho*, est toujours réduite à l'essentiel. Notamment, la narratrice évite de dresser un portrait circonstancié de son frère : « Mots sans visage car je ne veux mettre aucun visage à ce mort, mon frère. Il est en moi, en sa mère, ses sœurs, ses amis (Broqueville, 1997, p. 141). » Ainsi dénué de caractéristiques somatiques, psychologiques ou sociales, il ne semble exister qu'à travers sa grande sensibilité et son empathie pour le peuple rwandais, se rapprochant dès lors de la figure de Jésus-Christ dont la prédication fut fondée sur la bonté de Dieu (cf. Schlosser, 1987). Se faisant donc « mâle »<sup>223</sup> sous la plume, le rapport que l'écrivaine établit avec la figure du frère traduit, plus qu'une complémentarité, une équivalence. L'échange visé n'est plus du type *je-tu* ; plus tacite, immédiat, il correspond au *nous*, un nous primordial qui, par-delà le rappel constant de la vocation (prêtre, écrivain, etc.), énonce malgré tout sa déchirure subséquente. Ainsi, la narratrice affirme :

Les confidences naissent vite, ne cessent jamais entre frère et sœurs. Un murmure continu, même quand on se tait. "Plus tard je serai prêtre ou marié".

<sup>223</sup> La (trans-)sexualisation de l'écriture constitue un motif important chez Broqueville, qui, manifestement, s'approprie les idéaux de Mai 68 (l'idée, justement, de la libération de la parole des carcans traditionnels) : « À quel *désir* obéit [la femme] quand elle se met à écrire ? Peut-être à ne pas *faire* du féminin. Peut-être à extrapoler en elle le masculin caché, refoulé par la tradition, l'éducation, ou simplement par la force de son propre sexe affirmé (Huguette de Broqueville, « Le *nous* androgyne et fabuleux de l'écriture », dans Monneyron, Gandillac, Brisson et Emont (éds.), *L'androgyne dans la littérature*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 110). »

Et moi j'annonçais : "Je serai mariée ou religieuse, pas vieille fille." Et ma sœur approuvait. "Pas vieille fille", disions-nous. On croquait les raisins acides, on les recrachait, on se sentait bien, la même ligne d'avenir, frère et sœurs identiques, nous serions à une femme, à un homme ou à Dieu, mais pas à personne (Broqueville, 1997, p. 18).

Selon Jérôme Peignot, « rien autant que le concept de l'Androgyne ne peut expliquer pourquoi nous parlons. Comme s'il n'était pas évident que la parole est le signe d'une blessure. D'une blessure ou d'une chute, celle consécutive à notre séparation d'avec cet autre nous-même sans lequel nous ne sommes pas au plein sens du terme (2009, p. 21). » C'est précisément pour donner forme à cet « autre nous-même » que la narratrice ne cesse de faire appel à la question de l'amour, et cela tout en évoquant les images les plus terrifiantes. L'amour devient donc un principe de connaissance, donnant à voir les événements rwandais, non pas comme un « impensable » (renouant de la sorte avec le sacré<sup>224</sup>), mais bien comme une « blessure ».

Langage et amour sont si étroitement liés que le thème d'*éros*, qui domine le récit, finit par avoir valeur d'allégorie. En observant attentivement l'ouverture narrative d'*Uraho*, on remarque que la romancière guide implicitement le lecteur dans ses jugements éthiques<sup>225</sup> sur la question sexuelle de façon à lui enlever tout caractère obscène (ce qui bloquerait ses potentialités discursives). Tout comme la parole de Dieu était désacralisée, l'intertexte érotique se trouve sublimé. Le partage sensuel entre enfants et bêtes devient ainsi le signe d'une « prescience » : pour revenir ici à la lecture biblique, c'est comme si frère et sœurs réitéraient l'instant qui précède leur dislocation, pressentant alors cette union primordiale que les adultes, devenus « aveugles et idiots », ont pour leur part désappris, ne sachant plus qu'elle est à l'origine du savoir :

On pourrait dire beaucoup sur la sensualité des enfants avec leurs bêtes. De l'empathie entre bêtes et enfants. En pleine innocence, diraient les parents qui, eux, sont dans le savoir. Sans la moindre innocence, savent les enfants

---

<sup>224</sup> À l'exemple des théoriciens et critiques littéraires de l'indicible du génocide, qui ont de la violence une conception très métaphysique, comme le souligne le postulat – hiératique dans ses formulations – d'un dit intangible auquel répond une « écriture de la déviation et de l'hésitation » (Isaac Bazié, « Au seuil du chaos: Devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire », *Présence Francophone: Revue Internationale de Langue et de Littérature*, vol. 63 [2004], p. 33).

<sup>225</sup> Nous nous référons à la thèse n° 4 de James Phelan selon laquelle les jugements éthiques ne touchent pas seulement les personnages et leurs actions, mais également la façon dont l'histoire est racontée (*Experiencing fiction : judgments, progressions, and the rhetorical theory of narrative*, Columbus, Ohio State University Press, 2007, pp. 12-13).



du non-savoir. Ils savent qu'ils sont sensuels. Ils devinent la sensualité candide des bêtes mais en toute fraîcheur ils embrassent le museau d'une chèvre. Ils auraient pu faire l'amour avec les moutons, les chats, se rouler dans l'herbe, goûter la senteur des brebis, peau et poil mêlés. Le mot "instinct" est non seulement l'éclatement de la joie en eux, mais la certitude d'une prescience que le savoir viendra couronner. Imprégnés de la docte ignorance et même de la science infuse réservée aux anges, ils savent tout parce qu'ils ne connaissent rien. C'est ça le non-savoir à la surface des choses, à la surface du printemps, aux yeux des adultes aveugles et idiots avec leurs conversations insipides (Broqueville, 1997, pp. 15-16).

D'un côté, la sensualité innocente mais docte des enfants, de l'autre, le discernement trop obtus des adultes sous lequel on devine la peur, l'inhibition ou au contraire la voracité : un contraste se prépare dès l'ouverture annonçant les tableaux à venir sur les massacres. Il est étonnant de voir à quel point le roman renouvelle, en y renforçant la dimension érotique, la dialectique entre innocence et « expérience » (c'est-à-dire la chute dans le péché) propre à l'univers poétique de William Blake.

Le lecteur ne se trouve-t-il pas en fin de compte poussé à envisager à quoi ressemblerait une expérience sensuelle de la mort ? C'est du moins ce qu'annonce le leitmotiv du bras frotté d'un doigt mouillé, qui intervient à deux moments clés du récit, soit en ouverture (Broqueville, 1997, p. 17) et en guise de fermeture (p. 142), au cours de l'échange entre frère et sœurs dans l'initimité de l'enfance :

— Ça sent le mort, sens.

Sous mes narines, il tend son bras qu'il avait soigneusement frotté d'un doigt mouillé. Pas de mot pour nommer cette odeur aigrette. Je riais, je frottais mon bras nu, le respirais, nous comparions : Oui, ça sent le mort. Sans expérience, nous étions sûrs, ça sentait le mort (p. 17).

"Ça sent le mort", disait mon frère en riant après avoir frotté son bras nu d'un index mouillé. Et nous frottions nos bras et répétions, nous les sœurs, oui, ça sent le mort. Nous n'avions jamais respiré de mort. Mais nous savions d'instinct que c'était ça, l'effluve du mort, une peau jeune qu'un doigt mouillé frotte. Nous humions à longs traits le parfum du mort sur nos bras nus et c'était beau et bon dans le soleil couchant (p. 142).

Quelles sont les implications de cette mort devenue charnelle, olfactive, à la lumière des développements consécutifs portant sur les tueries ? Quel sens donner, par ailleurs, à cette complicité renouée autour de l'évocation de la mort, vécue à la manière d'un moment de

bonheur perdu : « [n]ous humions à longs traits le parfum du mort sur nos bras nus et c'était beau et bon dans le soleil couchant (p. 142) » ? Ce genre de formulations ne sous-entend-elle pas un certain « esprit de l'utopie », pour reprendre la thèse d'Ernst Bloch (évoquée dans l'étude du *Soldat et le gramophone* de Stanišić) ? Rappelons-le, pour Bloch, l'art apparaît comme un « don visionnaire transposé » :

Car la *chose en soi* [qui est au fondement de l'art] [...] est ce qui progresse et rêve dans le lointain le plus proche, dans l'azur fécond des objets ; *elle est ce qui n'est pas encore, ce qui est perdu, pressenti ; elle est la rencontre de soi, du Nous, cachée dans l'obscur, dans la latence de chaque instant vécu ; invoquée par la bonté, la musique, la métaphysique, sans être cependant réalisable sur terre, elle est notre utopie* (Bloch, 1977, p. 191).

Bien entendu, la pensée de Bloch implique un caractère messianique qui ne se retrouve pas dans *Uraho*. Pourtant, la jonction que le texte de l'écrivaine établit entre la sensualité et la mort, loin de déclencher une fascination morbide, implique également la visée anticipatrice d'un monde délivré de l'angoisse et des tourments révoltants. Changer le regard sur la mort pour changer le monde. C'est bien ce qu'annonce le titre du livre : *Uraho ? Es-tu toujours vivant* ; l'abord de la mort ne s'énonce plus sur le mode pulsionnel (nous reviendrons plus loin sur les allusions à Sade), mais il est pour ainsi dire pacifié, délivré de sa charge funeste, prêt à se résorber dans les sonorités musicales d'une salutation en kinyarwanda : « Les dents blanches éclataient de joie dans la bouche si proche "Uraho ?" et j'étais censée répondre : "Uraho nawe ?" "Es-tu toujours vivant ?" "Et toi, l'es-tu aussi ?" "Yego" (Broqueville, 1997, p. 25). » En invoquant la dimension poétique du bonjour en kinyarwanda, Jean Foucault précise à juste titre que : « Ce rappel permanent de la vie et de la mort marque une société. C'est un salut existentiel. Le seul fait de la survie est déjà un grand bien/[...]Chacun surgit à chaque instant de la nuit des temps (2002, p. 61). » De manière sous-jacente, le motif de la peau frottée renouvelle ce pacte du « salut existentiel » tout en rappelant qu'au fond les êtres vivants sont eux-mêmes faits de mort.

## Une conception binaire de la violence

En abordant l'ouverture du récit et ses rapports, décalés, avec les intertextes familial, biblique et érotique, nous avons pu établir une première interprétation quant au

rôle du témoignage d'amour dans le roman : amour et *non-savoir* (c'est-à-dire un autre genre de savoir, conçu cette fois comme une dynamique exploratoire plutôt que sous l'aspect d'une connaissance établie avec autorité) se trouvent être solidaires l'un de l'autre. Le dialogue qui se noue entre les figures de la sœur et de son frère décédé n'implique nullement une défection face à la perspective du malheur causé par autrui « à rebours [...] de tout “progrès” », comme le suggère Halen (2011, p. 82) » ; à travers leur échange, au contraire, un nouvel horizon se dessine permettant à la narratrice de se rapprocher au plus près de ce Rwanda qu'elle entrevoit à distance, en appréhendant la mort en dehors des voies habituelles. Mais le problème du savoir – en l'occurrence, celui de l'amour comme principe de connaissance – soulève un autre aspect qui, nous le verrons, lui est indissociable : c'est celui de la liberté, plus précisément du libre arbitre. Cette question apparaît à maintes reprises dans *Uraho*. De toutes les fictions consacrées au génocide rwandais, le livre de Broqueville est d'ailleurs celui qui la pose avec le plus de précision. À notre connaissance, seul *Le feu sous la soutane* de Benjamin Sehene (2005) – qui détourne le principe de l'examen de conscience afin d'imaginer comment un prêtre peut adhérer, en toute lucidité, à la logique meurtrière – revient aussi expressément sur cette dimension morale.

Constitué de micro-récits agencés à la manière d'une série de cas de casuistique, le texte d'*Uraho* multiplie les épisodes au sein desquels des acteurs rwandais sont soumis à une seule et même alternative : tuer ou préserver. Une scène est à ce titre inaugurale. Elle décrit une jeune fille enceinte souhaitant se faire avorter. Le frère, faisant office de confesseur, la soumet dès lors à un exercice de piété :

Mon frère rappelle le précepte : “Tu ne tueras point”.

— Tuer ton bébé est un crime.

— Il n'est pas encore mon bébé.

— Si tu le laisses dans ton ventre, il va pousser, grandir, sortir de toi et courir sur cette terre, tu es d'accord ?

— Oui, reconnaît la fille.

— Alors, il est vivant, il est déjà ton bébé.

La fille se tait. Un long silence les rapproche. Mon frère pense : Nous avons le pouvoir de tuer ou de préserver. Notre liberté est en jeu. Pourquoi dire aux femmes qu'un embryon n'est rien encore ? Il faut leur avouer la vérité : “Enlever l'embryon est un meurtre, mais une loi vous donne ce droit”. Elles choisiraient dans la clarté et non le mensonge.

— Rien n'est plus beau que la vie jusqu'au bout de son possible, dit mon

frère. Comme l'herbe et les plantes qui poussent et meurent dans leur accomplissement. Et tu veux dérober à la terre la luminosité d'un sourire, la joie d'un mouvement ? Dieu t'a donné la beauté ; à d'autres, il a permis la laideur, il a voulu les différences. Tu as la possibilité de mettre au monde un être différent de toi. Tu peux consentir à sa mort. Tu as ce pouvoir (Broqueville, 1997, p. 29).

Sans revenir ici sur le débat relatif aux IVG s'agissant de l'Église et de ses responsabilités dans les massacres de 1994<sup>226</sup>, ce passage constitue un moment clé. En effet, tout en occupant une position liminaire, il décrit un principe sur lequel viendront s'appuyer les développements successifs autour des massacres (un postulat qui, en vérité, sera nié du fait de la visée utopique sous-jacente au texte) : fondamentalement, nous sommes libres de tuer ; une loi inscrite dans le Code pénal l'autorise d'ailleurs. De façon très subtile, Broqueville fait un pas que beaucoup, parmi les tenants d'une politique mémorielle du génocide rwandais, réprouveraient au vu de ses implications (peut-on en effet comparer les dilemmes posés par l'avortement à ce qui s'est produit au Rwanda dans les années 1990 ?). Au lieu de fonder son raisonnement sur le caractère exceptionnel et odieux de la violence extrême, l'auteure en fait une donnée évidente, instinctive : nous tuons parce que nous avons ce pouvoir, parfois sans même vraiment y prêter attention. Il n'y a pas, dès lors, d'incompatibilité entre la « beauté de chaque jour », offerte comme une grâce dans « ce beau pays que les envieux ont présenté comme une dictature » (Broqueville, 1997, p. 21), et l'éventualité de la faute, quelle qu'elle soit. L'univers fictionnel que l'écrivaine bâtit autour des faits historiques survenus en 1994 repose ainsi sur la prémisse qu'il y a, initialement, une espèce de candeur dans le meurtre<sup>227</sup>. Par exemple, lorsqu'Antoine entre dans la boutique de l'épicier Firmin et lui entaille l'épaule (pp. 53-54), le point de vue (« l'entour »<sup>228</sup>) qui s'en dégage ne traduit pas, selon l'horizon attendu, un « chaos » – qui, tout bien considéré, renvoie à la conception de la faute –, mais une initiation à la beauté qui marque bien le trouble du personnage. Dans l'extrait

---

<sup>226</sup> Saur y fait notamment allusion dans son ouvrage *Le sabre, la machette et le goupillon* (op. cit., p. 39).

<sup>227</sup> Ce n'est pas sans rappeler Caïn, qui ignorait l'interdit du meurtre.

<sup>228</sup> Voir la notion d'*entour* introduite par le linguiste Frédéric François. Situé à la jonction entre le « facile à dire » (le déjà-dit) et le « difficile à dire », le cognitif et l'affectif ou encore le symbolique et l'obtus, l'*entour* caractériserait ce qui se passe en situation d'interprétation (*Le discours et ses entours : essai sur l'interprétation*, Paris, L'Harmattan, 1998).

qui suit, le jaillissement du sang fait ainsi écho aux tons rouges et ocres des panoramas idylliques en ouverture (Broqueville, 1997, p. 24) :

Antoine voyait le sang, c'était rouge et beau, il n'avait jamais rien vu d'aussi somptueux, qui filtrait des vêtements de l'épicier, plus radieux que ses épices, que les brosses rouges et les seaux de plastique, plus beau et radieux que les couchers du soleil, c'était frais, vivant et défendu, c'était ce que jamais Antoine n'aurait pu accomplir si Habyarimana n'était pas mort. Le sang appelle une soif qu'Antoine découvrait, celle de la transgression (p. 53).

La figure d'Antoine exprime bien là un paradoxe : le fait de s'adonner au crime n'empêche pas une forme de religion. C'est même la séduction de l'horreur, son aspect faussement divin, qui amène le personnage à renouer progressivement avec la piété de son enfance (p. 41). Chez lui, les extrêmes se touchent.

À vrai dire, cette ingénuité que dégagent ceux qui, parmi les acteurs du conflit, peuvent se montrer les plus dangereux – tels le Tutsi extrémiste François ou les Hutu Antoine et Cyprien –, peut se comprendre à l'aune de la véridiction (rappelons la notion de *parrësia* de Michel Foucault) : Broqueville introduit en effet une dialectique de l'être et du paraître. Certains personnages pensent et agissent dans l'hypocrisie et la duplicité, alors que d'autres, par leur franc-parler, se posent en diseurs de vérité, quitte à y laisser leur vie, à l'exemple de Félicité (Broqueville, 1997, pp. 62-64). Sur le plan narratif, ce sont les variations de perspective qui permettent de différencier l'être du paraître. Antoine tue parce qu'il croit ainsi gagner un supplément d'être. Les circonstances lui offrent une occasion unique de se venger du rejet de Mariette : « Antoine tend l'oreille un instant : "Tu aimais Mariette, laisse-lui la vie". Antoine sourit, Dieu lui donne un choix fantastique, à moins que ce ne soit le diable : garder sur terre Mariette ou la tuer. Après tout, il ne ferait qu'exécuter le plan de Celui qui a créé la mort (Broqueville, 1997, p. 67). » Mais une fois qu'il y a changement de focalisateur, ce qui lui apparaît ainsi comme une « chance » se révèle être à double tranchant : tuer le condamne en réalité à la néantisation. En procédant de la sorte, il céderait à un réflexe du corps redevenu une entité sans vie, mue simplement sous l'action conjuguée des muscles et du « cerveau reptilien »<sup>229</sup>, hanté quant à lui par sa propre survivance : « La pensée s'incarne, pulsions,

---

<sup>229</sup> Même si la théorie du cerveau triunique forgée par Paul D. MacLean, au début des années 1950, relève davantage du mythe que de la réalité, elle convient bien pour comprendre ce que sous-entend

nerfs et vibration. Elle a même perdu la haine qui la portait jusqu'alors. Elle se gorge des bruits de chutes, de cris, de hurlements, de la course affolée d'un enfant qui parvient à s'échapper. Reflexe vital et désespéré : tue, tue pour sauver ta peau (p. 73). »

La « transgression » d'Antoine se lit donc sous l'angle platonicien du dualisme entre la matière et l'intelligibilité (à connotation divine) : le texte broquevilien véhicule l'idée selon laquelle le crime puisse n'être qu'un cri provenant des profondeurs de la chair, là où se meuvent les affects et « cette molle et sournoise méduse des bas-fonds, qui tire les ficelles de l'Histoire (Broqueville, 2011, p. 50). » Mais, tandis qu'il s'en prend à l'épicier Firmin, Antoine n'est pas pour autant insensible à la beauté et l'idéal d'harmonie et de pureté qu'elle suggère. La « splendeur pourpre » (Broqueville, 1997, p. 54) du sang jaillissant du corps de Firmin constitue bien, pour lui, un appel d'infini qui vient contredire son premier geste sanglant. Le paradoxe du personnage tient bien au basculement entre ces deux extrémités, du moins en premier lieu. Ne pouvant réellement choisir et, de ce fait, s'arracher au néant, il s'abandonne tour à tour au « bouillonnement des humeurs vitreuses » (p. 40) et à une sorte d'« instinct de lumière » (pour faire ici écho au narcissisme spirituel de Sophie dans *Tentation* [Broqueville, 2009, p. 99]) :

Il est chez lui, dans le réduit où chaque nuit il dort. Il pense Jésus, Jésus, il ne fait que supplier “Jésus qu'ai-je fait ?” C'était un moment d'horreur et de délices au plus noir de ce réduit. Il a recommencé. Et des jours et des jours il a recommencé. Il voulait retrouver cette horreur, et le soir, la volupté de sentir sa langue murmurer Jésus, comme un amoureux trahi qui aime malgré tout. Il éjaculait enfin (Broqueville, 1997, p. 54).

Ainsi, l'enjeu de l'être et du paraître se complexifie. Il semble acquérir une dimension existentielle, puisque c'est bien la descente « au plus noir », dans les replis frustes du corps, qui servira de tremplin à la conversion d'Antoine, tandis qu'il entrevoit la figure du Rédempteur, au moment même où il assassine son ami Alfred (pp. 36-88) et, à nouveau, lorsqu'il se retrouve nez à nez avec Mariette, dont il peut interrompre le cours de la vie (pp. 108-109).

---

le leitmotiv, cher à Broqueville, de celui qui tue pour sauver sa vie. Il semblerait en effet que l'écrivaine se soit inspirée des thèses de MacLean pour créer un univers fictionnel où, épisodiquement, les humains retombent à l'état d'êtres frustes, mus par des pulsions primaires. Ces thèses, bien qu'erronées, offrent un modèle simple pour comprendre les comportements humains dans leur complexité.

En suivant l'évolution d'Antoine – qui constitue bien un personnage charnière –, on peut voir le retournement graduel qui s'opère au sein du récit. Si nous pouvons librement tuer ou préserver, l'acte destructeur ne constitue qu'une apparence de liberté, puisqu'il résulte d'une poussée vitale et spontanée, contredisant la possibilité même du salut ou d'un au-delà de la vie. Cette position foncièrement matérialiste est associée, entre autres, à la voix d'Alphonse (par sa duplicité, celui-ci ne cesse de rejeter l'idée du rachat) : « La nature fonctionne en sous-sol, ses armes sont les virus et l'instinct de survie. Le sida et le génocide mettront fin à la démographie galopante (Broqueville, 1997, p. 71). » On pourrait d'ailleurs proposer une lecture sadienne d'*Uraho*. Le récit, sous le couvert de sa composante érotique, renoue en effet avec une conception machinale de l'homme initiée par plusieurs philosophes des Lumières, tels que La Mettrie – à qui l'on doit le concept de « l'homme machine » (1748) – ou le baron d'Holbach – faisant, pour sa part, du mal un principe nécessaire et naturel : « [s]'il n'existait point le mal dans ce monde, l'homme n'eut jamais songé à la divinité (1770, p. 4) ». Mais le roman évite ce fatalisme en suggérant que c'est à l'amour sublimé par le don de soi qu'il revient d'incarner le hasard d'une liberté. Celle-ci est valorisée dans la mesure seulement où elle ne se dissocie jamais du mal, vient en surplomb du paraître, débouchant, elle aussi, sur une transgression sans laquelle elle resterait insignifiante. En effet, en approfondissant la connaissance de l'horreur, la parole d'amour engage une intimité profonde avec la violence, comme si elle ne pouvait s'engendrer que sur le fond de cette proximité singulière. Le paradoxe d'Antoine l'illustre de façon exemplaire. Aussi, rappelons-le, le motif du bras frotté d'un index mouillé incitait à une lecture sensuelle de la mort, mais en la subordonnant à un horizon visionnaire. Dans cet esprit, Broqueville lève le non-dit de l'extrême jouissance qu'implique l'homicide, mise en mots rendue nécessaire pour pouvoir ensuite poser la nécessité d'un dépassement par l'amour purifié des « humeurs » :

On jouit de sentir son pouvoir. On aime l'œil affolé de la gazelle capturée. On affectionne les supplications. On fait semblant d'épargner la victime pour savourer sa fuite au milieu des hécatombes. Elle fait un pas, puis deux, mais celui qui l'a choisie pour cible a un sourire fermé sur ses dents blanches, il ne peut manquer le plaisir suprême d'anéantir une vie, surtout si celle-ci se croit encore vivante, morte déjà sous le regard du tueur (Broqueville, 1997, p. 96).

Dans ce passage, on observe que le pronom *on* acquière une valeur générique. Broqueville rejoint d'ailleurs la rescapée rwandaise Yolande Mukagasana, qui, en n'hésitant pas à

interroger jusqu'à ses propres signes de morbidité, rappelle dans *La mort ne veut pas de moi* (1997) que : « Le monde ne renoncera à être violent que lorsqu'il acceptera d'étudier son besoin de violence (p. 107). ».

La posture adoptée dans *Uraho* pour approcher les situations de violence extrême – en faisant coïncider le récit d'une « guerre » avec le témoignage d'une union oubliée et, corollairement, l'histoire d'une « origine perdue » (Broqueville, 1980, p. 89) – n'est pas tout à fait une nouveauté, si l'on se replace dans le champ de la littérature de guerre. Dans le contexte des affrontements de 1914-18, George Duhamel avait en effet développé une approche similaire dans *Vie des martyrs* (1917) et *Civilisation* (1918) : au vu des travers du progrès technologique, à l'origine, selon lui, d'une véritable industrie de la mort, l'auteur se faisait le défenseur d'une fraternité universelle, qui, comme chez Broqueville, associait le propre et le figuré, le profane et le religieux. Or, l'on pourrait sans doute faire à l'écrivaine belge le même reproche qu'à Duhamel : celui de céder à une forme de dolorisme, qui, à travers une écriture s'inspirant largement de l'hagiographie, tend à cautionner les souffrances endurées – ou du moins qui force à se dégager de leurs causes – en leur conférant un caractère d'épreuve de foi. Aussi, plusieurs personnages d'*Uraho* évoluant au cœur de la douleur deviennent-ils des figures hautement exemplaires. Ils composent ainsi un tableau des Justes et des martyrs : Elizabeth (Broqueville, 1997, p. 25), Sœur Bernadette, affublée d'un « voile immaculé » (pp. 55-56), ou encore Félicité, une auxiliaire de l'Apostolat dont la narration entend souligner la grâce divine : « Elle ne sait d'où viennent ces paroles, mais elles jaillissent du plus profond, où brille la lumière de l'Évangile (p. 64). » Bien qu'elle mette le religieux à distance, Broqueville n'échappe pas toujours, en construisant son univers fictionnel, aux apories du discours évangéliste assumé par l'Église et les missionnaires<sup>230</sup>. Du coup, l'enjeu de la liberté se trouve être porté par l'idéalisme d'une vision charismatique.

---

<sup>230</sup> Encore une fois, nous renvoyons à Saur. Il aborde dans le détail cette question doloriste en résonnance avec l'Église et le génocide rwandais. Il faut relire son premier chapitre, à l'intitulé évocateur : « L'excuse du mal » (*op. cit.*, pp. 19-49). L'historien belge souligne notamment les brèches laissées ouvertes par la rhétorique de l'Église : « La cohabitation de la lumière et des ténèbres en chacun a été superbement illustrée dans la littérature profane par Stevenson dans *Docteur Jekyll and Mr Hyde*. Tout semble donc se passer comme si la foi en l'existence du Mauvais pouvait d'une manière égale transformer tout individu en un saint ou en un assassin selon qu'il choisisse d'exacerber la dimension bénéfique ou la part maléfique qu'il porte simultanément en lui. D'une certaine manière, saint ermite retiré au désert et inquisiteur scrupuleux torturant sa proie sans défense sont plus proches



## Filiation et indignation

Le roman de Broqueville s'avère au fond assez paradoxal. On l'a vu, l'ouverture du récit postulait une rupture d'avec l'héritage familial au profit d'un rapport vivace au monde d'alentour. Il s'agissait de restructurer le savoir en tentant d'écrire « au plus près de la vie » (Broqueville, 1980, p. 89) : « [...] le roman, nourri des signes du réel, suggère. Le romancier peut regarder le réel et ses événements atroces comme un texte. Pour qu'une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps, disait Flaubert. Regardons cette terre. Regardons les gens. Ils sont intéressants. Ecrivons-les (Frickx, 1980, pp. 30-31). » Toutefois, à examiner les choses de plus près, la lecture des événements rwandais par l'écrivaine fait appel à des schèmes connus, n'excluant dès lors pas certaines filiations venant contredire le cadre liminaire (« Frère et sœurs unis contre les parents, par désir de grandir »). Que dire, par exemple, de la dialectique de l'être et du paraître ? Celle-ci n'est-elle pas caractéristique de la rhétorique évangélique, centrée sur la question de l'*ethos*, la conformité des actes avec les valeurs préconisées ? Il faut le rappeler, elle était déjà au cœur du discours de Monénembo et de Waberi, avec de tout autres implications. Que penser, encore, de l'opposition – un peu sommaire – entre « la lumière de [la] conscience » et « l'instinct flasque et dur de la survie » (Broqueville, 1997, pp. 25-26) ? Ce dualisme idéaliste, à partir duquel l'écrivaine interroge la duplicité des extrémistes hutu ou tutsi, ne reconduit-il pas l'archétype du combat du Bien contre le Mal, responsable de « l'évangélisation ratée du Rwanda » sur laquelle se sont exprimés plusieurs commentateurs ecclésiastiques [Saur, 2004, pp. 21-25] ? Une incertitude traverse ainsi *Uraho*, que renforce le recours simultané à deux traditions de pensée antinomiques : d'une part, le matérialisme, de l'autre, ce qu'il faudrait appeler la « science d'amour », dévolue à faire « connaître l'amour [...] qui surpasse toute connaissance » (Léthel, 1997, p. 17) et que personnifie, au XX<sup>ème</sup> siècle, des figures de la paix et de l'action humanitaire à l'exemple de mère Teresa. Les balancements du récit ne sont peut-être pas sans rapport avec le « désarroi » qui, selon Viart, caractérise la réalité de la littérature contemporaine. Citant Michon, ce dernier suggère en effet que : « Nous imitons, oui, comme on l'a fait depuis le début, nous imitons passionnément et en même

---

l'un de l'autre qu'on ne le pense généralement, car leur commune conscience exacerbée des œuvres de Satan les mène l'un et l'autre à faire l'impasse sur les complexités de l'espace public de dialogue qu'est la sphère politique (p. 44.). »

temps nous n'imitons pas : chaque livre, à chaque fois, est un salut aux pères et une insulte aux pères, une reconnaissance et un déni (1999, p. 129). »

Une telle équivoque vis-à-vis de la transmission des aînés affecte profondément le regard porté sur la « guerre » au Rwanda. Aucun lecteur ne peut rester indifférent devant cette question plutôt abrupte : « Qui êtes-vous, peuple d'apparence si chrétienne ? Assassin ? (Broqueville, 1997, p. 23) ». Prise en charge par la narratrice, la question en incise apparaît entre deux descriptions élogieuses évoquant la fusion d'un peuple avec la beauté d'une terre. Intruse et énigmatique, elle implique bel et bien une remise en cause du legs des missionnaires en Afrique<sup>231</sup>. Ce n'est pas anodin pour la sœur d'un prêtre mort en mission ; cela l'est encore moins si l'on se souvient à quel point ce legs fut déterminant pour le continent noir, s'appuyant sur un travail de terrain qui, à ses débuts, avait coûté la vie à de nombreux prêtres blancs parcourant la région des Grands Lacs. Insidieusement, la question rappelle aussi que le Rwanda fut présenté par l'Église catholique comme l'un de ses plus grands succès : « [...] c'est vraisemblablement au Ruanda-Urundi que le Souverain Pontife choisira, à plus ou moins brève échéance, le premier évêque noir de l'Afrique belge (Trannoy, 1950, p. 98). » À ce propos, chacune des scènes lyriques du récit (Broqueville, 1997, pp. 20-24, 53, 100), tout en incitant à saisir la spiritualité intrinsèque des Rwandais, joue sur le présupposé d'une sorte de *Mitteleuropa* africaine destinée à revivifier la foi chrétienne. Le roman s'inscrit ainsi dans un débat théologique toujours d'actualité, après plus d'un demi-siècle de polémiques (renforcées par l'apport de la négritude) : celui de la possible « greffe » du message chrétien dans l'âme du prosélyte africain : « Le but à obtenir étant que le peuple récemment converti pense et vive le Christ et le christianisme avec son âme propre (Santedi Kinkupu, Bissainthe et Hebga, 2006, p. vii). »<sup>232</sup> Dans cette perspective, *Uraho* entend bien retracer l'échec du

---

<sup>231</sup> Le Rwanda avait été dédié au Christ par son avant-dernier roi (Mutara III).

<sup>232</sup> Voir aussi : J. de Trannoy, *L'Eglise au Congo et au Ruanda-Urundi*, Bruxelles, Œuvres pontificales missionnaires, 1950, pp. 60-67 ; Marie-Joseph Lory, *Face à l'avenir : l'Église au Congo belge et au Ruanda-Urundi*, Tournai/Paris, Casterman, 1958, p. 71 ; Joseph Malula, *Oeuvres complètes du Cardinal Malula : textes concernant l'inculturation et les abbés* (présenté par Léon de Saint Moulin), vol. 3, Kinshasa, Facultés catholiques de Kinshasa, 1997. Plus récemment, le pasteur Gérard van't Spijker, en établissant le bilan du rôle joué par les diverses institutions ecclésiales au Rwanda (avant et après le génocide), a ravivé ce débat, opposant un « christianisme de la catastrophe » à un « christianisme de la vie ». Tout comme Broqueville dans *Uraho*, Spijker sous-entend que les crimes de masse commis au Rwanda découlent d'une implantation infructueuse du christianisme au Rwanda (une opinion bien loin d'être partagée par tous les commentateurs des événements de 1994) : « Quel genre de christianisme a-t-on importé au Rwanda pour qu'un génocide ait pu avoir lieu ? [...] ces

projet faisant de l'Afrique le nouveau berceau d'une « chrétienté autochtone forte, disciplinée, prospère » (Trannoy, 1950, p. 28), tandis que l'Europe ne cesse de se laïciser : « Le travail manuel d'un Père Blanc est presque scandale aux yeux d'un abbé [rwandais]. Souvent pour lui, le sacerdoce est escalade sociale et le labeur déchéance. D'où l'élégance de la tenue. Laboureurs d'âmes, les Pères Blancs ont-ils semé le grain dans la bonne terre ? (Broqueville, 1997, p. 39) ». Le parallèle établi entre le maintien d'un certain « Monseigneur rwandais » et ses prédécesseurs blancs – mal habillés, mais assurés dans leur foi – n'est pas sans faire écho à l'opposition entre le « Christ Roi » et le « Serviteur souffrant » convoqués par Ian et Jane Linden afin d'illustrer les contradictions de l'Église au Rwanda : « La messe n'était plus simplement un acte rappelant la fondation de la communauté chrétienne ; elle était devenue la ratification d'une société stratifiée, divisée en classes, en réalité comme dans les bancs de l'église (1999, p. 274) ». Face à la perplexité de la romancière, Spijker aurait pu répondre que : « toute organisation humaine se voit confrontée, tôt ou tard, à la question du pouvoir et de son influence. Cette question, à son tour, porte en germe des conflits [...] (2011, p. 100). »

Cependant, bien qu'elle remette largement en cause le rôle effectif joué par l'Église, Broqueville ne renonce pas pour autant au fondement éthique qu'implique l'œuvre missionnaire des Pères Blancs. Pour s'en rendre compte, il faut observer comment l'écrivaine reconstruit le parcours de son frère, au plus fort des tueries, en faisant appel aux mêmes clichés qui avaient servi à promouvoir dans les années 1950 la réputation des missionnaires des tous premiers temps, à une époque où, déjà, le mot *colonial* était fortement déprécié :

Sans ces pionniers rien n'aurait pu être fait. Ils ont tenu bon dans des conditions très dures. Les missionnaires partagèrent intimement leur vie dangereuse (Lory, 1958, p. 23). [...] Ils représentent la permanence, l'expérience des hommes et des choses. On a besoin d'eux, on a confiance en eux, on s'appuie tout naturellement sur eux. Ils en imposent parce qu'ils ne servent ni une Société ni un État, mais une Cause vieille de deux millénaires. Avec leurs qualités et leurs défauts, ils se donnent tout entiers à cette Cause

---

Eglises ont pris la forme d'entreprises en quête de profit économique. Ils [les directions des sociétés missionnaires] ont voulu impressionner les simples africains par la construction de grands édifices et par la beauté de leurs liturgies. En plus le message des protestants a tellement porté l'accent sur le salut individuel que bien des fidèles ont été coupés de leur famille et de leur tribu, ce qui a été à l'origine d'une forme de désintégration sociale (*L'Église chrétienne au Rwanda pré et post-génocide*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 99-100). »

(p. 58).

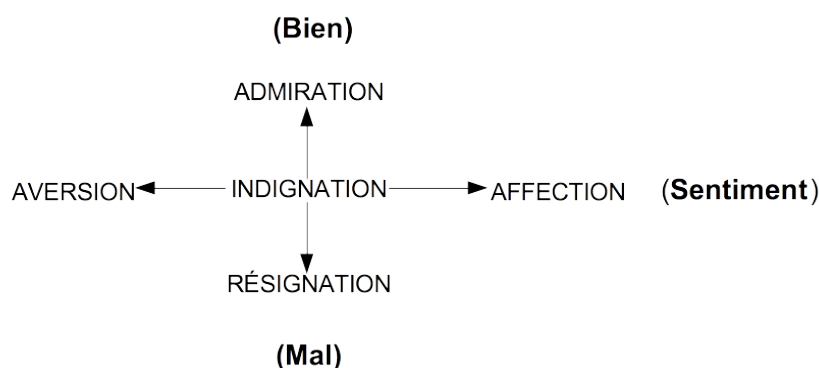
Ainsi, en suggérant l'audace de ce frère qui, sans hésiter, se dresse contre les militaires pour protéger de « jeunes novices tutsies » menacées (Broqueville, 1997, pp. 54-55), ou, plus loin, qui s'expose à une mort presque certaine afin de bénir de vieux Hutu malades (pp. 102-103), la narratrice d'*Uraho* n'entend pas seulement honorer la probité d'un compagnon resté si intègre et fidèle à son rôle de tuteur dans des circonstances où la « mécanique d'os et de muscles » (Broqueville, 2004a, p. 13) prévaut sur l'entendement. Bien davantage, elle réinvestit les valeurs – et, par conséquent, le discours, dominé par l'idéalisme religieux et un ton souvent exégétique – qui avaient marqué l'entreprise coloniale des « Pères ». Dans les faits, on sait à quel point ces « hommes exceptionnels » (Lory, 1958, p. 22) formés par les Ordres et les Instituts missionnaires ont pu, par simple naïveté, servir d'auxiliaire à des agents coloniaux mus par la même « volonté implacable de survie » (Broqueville, 2004a, p. 14) tant décriée par l'auteure. Mais là où d'autres récits du génocide rwandais se désolidarisent du legs si compromettant des évangélistes, jugés coupables d'être à l'origine de « l'hypothèse "hamitique" » (Chrétien et Kabanda, 2013, p. 15) et d'avoir soutenu, au temps du protectorat belge, le soulèvement hutu (qui allait déboucher, en 1957, sur la sortie du « Manifeste des Bahutu », jetant ainsi les bases du Parmehutu), l'écrivaine, manifestement, établit la distinction entre ce qui fut réellement accompli et le fondement éthique de l'entreprise tout entière. Le caractère cyclique du récit renforce ce parti pris idéologique : alors que la transmission du « calice » (Broqueville, 1997, p. 113) annonce le dénouement, la narratrice se pose en continuatrice de « l'immense tâche » de son frère. Cette dernière, dès lors, ressurgit sous la forme d'une écriture : « Oui, il avait un instant envisagé de me confier ce calice, où chaque jour le Seigneur s'incarnait, alors que vaguement, très vaguement j'y croyais sans y croire, parfois croyant y croire, j'ignorais que je croyais, je l'ignore encore : tu as une foi terrible m'a dit un jour mon frère (pp. 113-114). » C'est que l'arrivée du FPR, en juillet 1994, préfigure – selon la perspective adoptée par l'auteure – la réapparition de « l'hypocrite serpent étouff[ant] lentement sa proie » (p. 125).

Comment donc interpréter ce retour à des valeurs et des références fortement symboliques qui semble contredire, *a priori*, le cadre exposé en ouverture annonçant une

incursion dans les profondeurs du « jamais-rien » ? Faut-il donner raison à ceux qui, comme Halen, ramènent le roman aux « discours *altérifiants* » (2005, p. 80), c'est-à-dire au texte colonial, toujours susceptible de faire naître un reflet nuisible, parfois sanglant, de l'autre-exotique ? Il y a sans doute une provocation qui s'exprime dans le point de vue ainsi que les enjeux soulevés par Broqueville ; les prises de position de la romancière ne font certainement pas l'unanimité aujourd'hui, où la tendance est à la dénonciation de l'action passée des Européens en Afrique (cette impulsion critique, on le sait, s'est consolidée dans le second XX<sup>ème</sup> siècle, qui a vu l'essor des Nations-Unies et, dans le champ culturel, l'arrivée des études postcoloniales, dominées par des figures telles que Césaire ou, plus tard, Rushdie). Pourtant, l'optique missionnaire dans *Uraho* n'implique pas nécessairement un choix aveugle et stéréotypé, l'adhésion à des préconstruits « occidentaux » ne reflétant plus la réalité africaine, comme le suggère clairement Halen. Il faut peut-être davantage y voir une conscience qui s'indigne devant des injustices concrètes. De ce point de vue, « [l'adresse au] frère mort » (Halen, 2011, p. 82) et, par ce biais, l'écho à tout ce qu'il a voulu exprimer au cours de son existence, constituent bien une marque par laquelle la narratrice signale son intention de ne pas rester neutre face au mal, faisant ainsi « *insurrection* » (Mattéi, 2012, p. 77).

Afin de mieux saisir comment Broqueville fait appel aux modes de l'indignation pour élaborer sa chronique rwandaise, il peut être utile de se référer au schéma proposé par Jean-François Mattéi dans son essai intitulé *L'homme indigné* (2012), conçu pour décrire ce qu'il appelle « l'expérience de l'éthique » (p. 76). :

Figure 6: schéma de "l'expérience éthique"



Les deux axes représentés sont ceux de la morale (axe vertical) et du sentiment (axe horizontal). Selon Mattéi, l'indignation se définit par « la capacité morale à dénoncer l'injustice » (id.) ; elle se situerait entre la résignation devant le mal (qui peut revêtir la forme du « sort commun des hommes ») et l'admiration devant les actions éclairées par le bien. Quant à l'axe des sentiments, il « concerne les sentiments que nous portons aux auteurs des actions justes et injustes : les uns méritent notre affection, les autres ne suscitent que de l'aversion (id.). »

Il y aurait ainsi différentes manières de s'indigner : tandis que des écrivains tels que B. B. Diop ou, pour rester dans le contexte belge, Monique Bernier (2001) se révoltent, par l'écriture, contre ces « personnes extérieures » (p. 67) venues schématiser l'Histoire d'un continent selon des critères inadéquats, l'auteure d'*Uraho* confère à son indignation une portée d'autant plus grande qu'elle s'appuie sur des fondements idéologiques censés avoir fait leur preuve depuis l'avènement du *progrès* (un terme, rappelons-le, dont l'acception purement technique fut souvent jugée réductrice<sup>233</sup>). Dès lors, ce frère « sans visage » (Broqueville, 1997, p. 141) mais qui pourtant « [a offert] sa souffrance et sa vie pour le Rwanda » (p. 130) et dont « la sensibilité [...] a été la forme physique de son entrée en Dieu » (p. 131) n'est-il pas aussi une allégorie, une représentation narrative d'imaginaires moraux dont la pertinence ne semble plus aller de soi ? La disposition succincte des personnages, dans le récit, selon les critères de l'être et du paraître, souvent par couples antithétiques, rappelle d'ailleurs les caractéristiques du récit allégorique. Comme dans ce dernier, l'enjeu n'est pas d'énoncer des idées abstraites, mais de proposer une initiation à la connaissance. En l'occurrence, Broqueville réévalue les enseignements de l'Évangile en se fondant sur des cas concrets. Il en est ainsi d'André, un Hutu qui, s'il

---

<sup>233</sup> On le voit chez Duhamel, qui a tenté de redéfinir le progrès en le faisant coïncider avec les valeurs de l'Évangile : « La civilisation, la vraie, j'y pense souvent. C'est, dans mon esprit, comme un chœur de voix harmonieuses chantant un hymne, c'est une statue de marbre sur une colline desséchée, c'est un homme qui dirait : "Aimez-vous les uns les autres !" ou : "Rendez le bien pour le mal !" Mais il y a près de deux mille ans qu'on ne fait plus que répéter ces choses-là, et les princes des prêtres ont bien trop d'intérêts dans le siècle pour concevoir d'autres choses semblables (*Civilisation, 1914-1917*, Paris, Mercure de France, 1918, pp. 271-272) » Dans le même ordre d'idée, Charles Baudelaire affirmait : « [La vraie civilisation] n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes. Elle est dans la diminution des traces du péché originel (*Œuvres posthumes 1908*, [en ligne]. [http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Baudelaire\\_-\\_C5%92uvres\\_posthumes\\_1908.djvu/122&oldid=3465241](http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Baudelaire_-_C5%92uvres_posthumes_1908.djvu/122&oldid=3465241) [Consulté le 21 mai 2012]). »

enterre vivante sa compagne Tutsi pour la protéger des Interahamwe (pp. 92-94), se refuse à tuer encore quand le geste n'est plus commandé par le souci de préserver :

On lui a donné une machette. L'homme était toujours à genoux, sa tête entre les mains, André pensait : "J'ai enterré ma femme par amour". Il abaisse la machette le long de sa cuisse. Le chef saisit l'arme et coupe à la fois la tête du Tutsi et un pouce qui reste bêtement là, dans la poussière, en direction de Kigali. La machette se retourne sur André et le frappe à mort. Il tombe devant le plus beau ciel qui soit, à l'ombre d'une euphorbe (p. 99).

On le voit, le modèle des questions de casuistique refait surface. L'aspect moral est au centre du récit, infléchissant grandement le regard sur la violence, mais non sans une certaine angoisse, exprimée notamment en clôture, une chute antinomique par laquelle l'impossible se joint au doute, sous-entendu : « Il est impossible que celui en qui tu as cru ait pu te tromper au point que tu n'existerais plus (p. 142). »

## **Des extrêmes qui se touchent**

Les implications du tableau inaugural évoquant l'union entre frère et sœurs dans la complicité de l'enfance se font maintenant plus claires. On l'a vu, Broqueville élabore une forme inédite de narration : tout en mettant en scène son frère dans sa nudité (Broqueville, 1997, p. 19), elle opère, par l'écriture elle-même, la fusion symbolique des deux corps. Par le témoignage d'amour, frère et sœur se trouvent à nouveau réunis au-delà de la vie et de la mort ; le « je » s'incorpore au « nous » recomposé : « Nous inventions les mots », « [n]ous goûtions au même bonheur » (p. 16). Or, progressivement, cette parole, conçue initialement comme une figure des origines, en écho au Livre de la Genèse et son postulat général d'un état originel antérieur à la chute, donne forme à ce qu'il faudrait appeler une posture de l'indignation. Expression d'une blessure ravivée, celle-ci se manifeste d'une part par la disparition du *nous* unitaire au profit d'une relation *je-tu* plus évanescence – le basculement constant du « tu » à l'instance de la non-personne (« il », « mon frère ») (Benveniste, 1966), dans les formules d'adresse, l'illustre assez bien –, d'autre part, par l'établissement d'un paroxysme entre deux tonalités narratives dominantes dans le fil de la chronique : le pôle de la résignation devant le mal et celui de l'admiration.

Une telle exacerbation des extrêmes est soulignée par le va-et-vient entre des images d'une crudité inouïe et un registre soudainement bucolique, dans le style de Marie Gevers (1953). De nombreuses scènes brossant un tableau des massacres au Rwanda sont ainsi exemptes de toute mysticité. Contrairement à la plupart des récits consacrés aux événements rwandais, qui optent pour la litote, l'écrivaine belge recourt volontiers à l'hypotypose, plongeant le lecteur dans l'immédiat de l'horreur :

Des routes entières avec des cadavres. Le grand angle de la caméra ne peut embrasser l'étendue des corps couchés. C'est trop, à perte de vue. En gros plan, une machette sanguinolente. Les gouttes de sang coulent sur la terre rouge qui devient brune. On a mis des couvertures sur les cadavres. Ou bien on les a retournés pour camoufler les blessures, dissimuler le visage, masquer l'horreur de la peur. Pour cacher aussi la paix sur un visage dont la mort a supprimé l'horreur. Une couverture bouge à cinq mètres de la caméra. Un bras surgit. Il y a un homme vivant, là sous nos yeux, mais personne ne semble le voir (Broqueville, 1997, p. 85).

Le ton paratactique de cet extrait – à l'exemple d'autres passages tout à fait similaires à celui-ci – semble exclure toute ouverture sur un ailleurs symbolique. L'effet de zoom photographique renforce d'ailleurs le caractère spontané, quasi mécanique, de la scène. S'il fallait rétablir la source d'un tel point de vue<sup>234</sup>, il faudrait sans doute remonter à ce « moi, la contestataire » pour qui le mot *spirituel* paraît « si peu adapté » (p. 113), reprochant à son frère le manque de clairvoyance à son égard : « Tu me laisserais ton calice alors que j'écris des livres qui choquent ma famille, que je manque de piété comme tu le sais ! (id.) ». Parfois, cette voix revêt les attributs du langage scientifique, dans son principe analytique, comme pour marquer davantage l'écart avec toute forme de religion : « Elle y pense sans cesse, sa fille métamorphosée en potasse, sel, oxygène, hydrogène, calcium [...] (p. 101). » Mais tandis que les signes d'une douleur se disséminent dans le texte, un repositionnement du sujet narrant s'effectue, basculant vers l'autre bord, tenté qu'il est « d'aimer », pour reprendre Peignot, c'est-à-dire « de rétablir l'état de chose antérieur à notre chute, celui qui existait avant la différenciation [...] » (2009, p. 18). Or, dans *Uraho*, c'est bien souvent le travail poétique qui assure la médiation entre le temps

---

<sup>234</sup> Voir l'approche proposée par Alain Rabatel et qui consiste à repérer les traces linguistiques du point de vue. « Ce qui apparaît déterminant, ce n'est plus, dès lors, "qui" voit ou "qui" sait, c'est l'analyse concrète de la référentialisation du focalisé et, à partir d'elle, le repérage de l'énonciateur responsable des choix de référentialisation (*La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998, pp. 58-59). »



de la blessure, de la division, et celui du « cœur [qui] répond oui » (Broqueville, 1997, p. 18), suscitant, dès lors, l'indignation. Exactement comme le fera Lamko, en 2000, dans *La phalène des collines*, Broqueville cherche à convertir les aspects mortifères du conflit en des figures de la procréation empruntées au monde végétal, transfigurant ainsi la réalité du massacre :

Le bébé jouait avec une abeille dans le soleil. L'abeille grimpait sur son doigt et l'enfant riait. L'enfant retournait le doigt et l'abeille tenait ferme, le petit riait, la mère câlinait son enfant si beau dans le rire et le soleil. Les fleurs roses de l'acacia étaient de porcelaine transparente et la mère voyait la beauté de son enfant qu'elle serrait entre ses bras. Elle berçait le bébé et en elle un chant d'amour gonflait ses seins. Elle sentait le lait couler, elle souriait et fredonnait et rien n'était meilleur que la vie qui chantait en elle et en son enfant. On ne sait comment, une troupe de miliciens est arrivée. La mère s'est levée avec son petit, mais les miliciens étaient près d'elle. Ils ont saisi l'enfant, l'ont jeté en l'air, un autre l'a repris sur sa machette ; la mère s'est évanouie. Deux miliciens l'ont violée. Un autre a bu goulûment son lait. Ils sont partis. Les fleurs de l'acacia étaient de porcelaine opaline et l'abeille trempait sa trompe dans le nectar (Broqueville, 1997, p. 100).

Au gré des variations de point de vue, de l'aveu d'une déchéance à l'enthousiasme, on remarque ainsi que le récit adopte le même schéma, mais de façon inversée, que celui du troisième roman de Broqueville, *Tentation* (2009) (publié dans sa version roumaine immédiatement après *Uraho*, soit en 2000). Rappelons brièvement l'intrigue de ce texte alliant religion et érotisme : Sophie, une jeune femme « élevée dans un cocon, derrière les murs d'un jardin, sans contact avec les garçons du village » (p. 14) rencontre Alexis, un professeur de philosophie, athée, matérialiste, mais surtout « pervers ». Sur le modèle des *Liaisons dangereuses* de Laclos, Alexis, une fois engagé le jeu de la séduction, tombe dans son propre piège : « Je l'ai admirée et honnie, j'en aurais crevé de rage, d'obscénité rentrée, et lorsqu'enfin tu as été mienne, j'ai goûté ta constance envers moi, pas celle du corps, celle de l'âme (p. 44). » Il s'ensuit un baptême spirituel du couple Alexis – Sophie qui tient à l'exploration mutuelle de la « double face du désir où Dieu et sexe s'unissent » (p. 56).

Bien-sûr, l'univers de référence déployé dans *Uraho* n'est pas celui de *Tentation*. Pourtant, l'on retrouve dans l'échange entre la sœur et son frère remémoré la même recherche d'une confrontation qu'en ce qui concerne le couple Alexis et Sophie. C'est justement cette attraction graduelle, non sans de nombreux attermoissements (comme nous

l'avons vu plus haut), envers la candeur et la simplicité du frère, qui fonde le mouvement d'indignation dont dépend toute la perspective sur les massacres au Rwanda. S'interrogeant sur le sens de son livre, la narratrice conclut sur une possible interversion des rôles ; entre elle-même, écrivaine fugace, et son frère, missionnaire de Jésus ayant pris tous les risques et renoncé à tout par désir d'absolu : « Est-ce toi qui parles ? Seraient-ce nos gènes qui dialoguent, se fondent ? » (Broqueville, 1997, p. 141). Davantage qu'un questionnement, c'est peut-être bien un appel dont Alexis se fait l'écho dans l'une de ses lettres à Sophie : « *J'ai besoin de toi, tu m'es devenue fondamentale. N'avons-nous pas atteint une sorte de fraternité [...], assez rare, crois-moi ? [...] ce "spiritualisme" que je te prête (à tort ou à raison) m'est cher* (Broqueville, 2009, p. 76). » À ce titre, l'évolution d'Antoine, que l'on peut envisager comme un double de l'auteure, entend témoigner de la nécessité pressante de cette relation à la beauté et à l'amour caractéristique notamment du phénomène religieux. On se souvient des propos d'Evdokimov (cités en note) : « Il y a en l'homme quelque chose qui dépasse l'homme (1998, p. 114). » N'est-ce pas, d'une certaine façon, cette vocation de l'homme à dépasser « l'homme » que la conversion d'Antoine cherche à exprimer, à l'instant même où il torture puis tue son ami Alfred (Broqueville, 1997, pp. 86-88) ? La mise en scène très directe de la violence meurtrière, dans *Uraho*, obéit, dès lors, à une visée eschatologique à laquelle Broqueville semble souscrire. « Descente [...] dans les ténèbres de la noirceur » (p. 56), elle anticipe en effet cet appel à un dépassement, forçant le lecteur – ce « gros lecteur »<sup>235</sup> – à en reconnaître l'urgence : « [l'homme] pourrait tendre l'oreille plus haut, plus loin et capter l'incessant murmure de Dieu, il est tapi sur son territoire (Broqueville, 1997, p. 31). »

Broqueville engage une forme singulière d'indignation qui, ainsi que nous l'avons vu, émerge à partir de la séduction exercée par le frère, dans sa « virginité » (cf. p. 19), et se lit, plus indirectement, à travers l'aveu quelque peu angoissé d'une filiation qui, encore aujourd'hui, se trouve être fortement décriée. Mais, ce faisant, l'écrivaine délaisse toute la dimension politique sous-jacente aux événements de 1994 pour ne retenir en fin de compte que les aspects primordiaux d'une lutte pour la survie du corps. Une telle

---

<sup>235</sup> Allusion, ici, aux « biodégradables », ces figures modernisées de « l'hypocrite lecteur » dont le verdict menace de réduire l'univers fictionnel à néant : « Méritons-nous d'investir la conscience des humains ? De nous intégrer à leurs gènes, de nous jeter vivants parmi les vivants ? » (Huguette de Broqueville, *Tentation : roman*, Paris, Michel de Maule, 2009, p. 155).

approche, foncièrement essentialiste, n'est pas sans causer quelques problèmes dans l'interprétation historique des faits (nous y reviendrons plus loin), mais elle répond, selon nous, à des préoccupations sociales qui dépassent largement le cadre du Rwanda ou même de la région des Grands Lacs, touchée dans l'ensemble par le conflit entre Hutu et Tutsi. C'est que Broqueville est avant tout une humaniste engagée. En effet, tout au long de son parcours professionnel, elle a manifestement privilégié la conformité des gestes aux principes moraux, au lieu du pragmatisme de ses contemporains. En plus de ses tâches d'écriture – en tant que journaliste d'opinion, écrivaine et critique littéraire –, elle fut ainsi présidente du P.E.N. Club International (centre francophone de Belgique). Elle dirigea les séances du Comité des Écrivains emprisonnés pour délit d'opinion<sup>236</sup>. Qu'il s'agisse de la crise israélo-palestinienne (Broqueville, 2004b, 2011, pp. 31-37), des liquidations d'intellectuels au Kosovo (1999), sur le continent africain (1995, 2005), en Russie (2011, pp. 17-22), en Chine (pp. 149-157), en Asie du Sud et au Moyen-Orient ; qu'il soit encore question de la crise communautaire belge (2004a, 2011), de l'attentat de janvier 2015 dans les bureaux de *Charlie Hebdo* (2015), de l'emprise anesthésiante de l'économie néolibérale (2011, pp. 85-89 et 91-97, 2012), l'écrivaine a multiplié les prises de position en faveur de la liberté d'expression, quand celle-ci vise en priorité le respect de la dignité humaine et l'amélioration du monde<sup>237</sup>. Elle rappelle d'ailleurs que : « [l']éthique ne peut être parallèle au politique : elle doit en être la substance ou elle ne sera pas (1999). »

Cette volonté de conférer à sa propre voix une résonnance universelle explique sans nul doute l'absence relative du contexte politique entourant les massacres survenus au cœur de la région des Grands Lacs, au risque, sinon, d'induire leur caractère exceptionnel. Le rapport avec le Rwanda relève davantage d'une exploration intérieure, comme nous l'avons vu précédemment chez Tadjou, encouragée cette fois par l'offrande si rare du frère. Il y a ainsi une corrélation à établir entre la notion d'invisibilité du mal échafaudée par l'écrivaine ivoirienne et cette « duplicité [...] dans les sourires, les promesses, les

---

<sup>236</sup> En dehors des comptes rendus des séances du Pen Club Belgique (disponibles aux Archives et Musée de la Littérature, situées à Bruxelles), on peut se référer aux nombreux articles réalisés par Broqueville et parus dans le quotidien *La Libre Belgique*, la revue littéraire belge *Marginales* ou la *Revue générale*, entre autres. Ces textes sur l'actualité internationale donnent la pleine mesure de son combat en faveur des intellectuels opprimés pour avoir osé exprimer leur opinion sur les problèmes politiques de leur pays respectif.

<sup>237</sup> Cf. PEN, *La charte de PEN International*, [en ligne]. <http://www.pen-international.org/la-charte-de-pen-international/?lang=fr> [Consulté le 5 octobre 2016].

serments » (Broqueville, 1997, p. 125) qui fonde le regard sur la violence dans le texte belge. Le Rwanda que Broqueville réinvente fait dès lors office de miroir grossissant : il vient symboliser cette « parole au plus noir » par où commencerait la « littérature » (prenant le dessus sur le politique) : « Les mots ne sont jamais innocents. Mais nous avons le droit de les écrire, tout comme nous avons le droit de signaler l'intolérance [...] dans des pays où les valeurs sont bafouées, voire combattues (Broqueville, 1994, p. 16). » La scène des corps engloutis vivant dans les latrines (1997, pp. 90-92) est à ce titre remarquable. Elle invite à considérer le caractère ubiquitaire de la cruauté – « Mais [...] pourra-t-on jamais extirper l'horreur qui sommeille en chacun de nous ? », s'interroge-t-elle ainsi (p. 91). Dans cette optique, elle attaque non seulement les uns, qui ont laissé faire, mais aussi « l'hypocrisie » des autres qui ont tôt fait de s'en indigner, en tristes moralisateurs :

Ils les jettent dans les latrines. Avec de longs bâtons, ils les enfoncent quand réapparaissent leur tête, le temps de voir la merde envahir les bouches. Les femmes plus loin regardent, fascinées. Elles observent sans bouger, sans crier, comme toute l'Europe et le monde entier. Qu'auraient-elles pu faire ? Partir ? Tourner le sorgho chez elles, bien à l'abri ? Ou s'approcher d'un tueur, respirer l'odeur des latrines et entendre les glouglous des noyés pestilentiels ? Elles auraient pu dire aux bourreaux : « Ne tuez pas ». Mais leur voix aurait été celle de l'oiseau piailleur sur le toit des latrines et qu'on n'entendait plus à force de l'entendre. Elles ne peuvent que regarder sans la moindre pensée : leur mutisme souligne leur impuissance et la nôtre. Signe à jamais notre culpabilité fondamentale, car si nous n'avons rien pu faire, si le monde nous a assez reproché de n'avoir rien fait, nous nous sentons coupables parce que **capables** des mêmes horreurs. Là gît le secret de notre culpabilité. Là, l'hypocrisie de ceux qui nous accablent de reproches. **Eux et nous, tous capables du pire** (id.)<sup>238</sup>.

L'usage inattendu de l'emphase typographique semble trahir une émotion vive qui n'est peut-être pas sans rapport avec les événements qui secouaient alors la Belgique, dans d'autres circonstances<sup>239</sup>.

Malgré tout, l'orientation essentialisante adoptée par Broqueville sur le Rwanda comporte également un certain risque. Afin de mieux situer le problème, il vaut la peine

---

<sup>238</sup> Souligné dans le texte.

<sup>239</sup> On peut songer à l'affaire Dutroux, mais aussi à la Collaboration en Belgique, durant la Seconde guerre mondiale.

de rappeler ici les deux thèses en concurrence concernant l'Histoire du Rwanda. La première, comme le rappelle Spijker (pp. 76-78), évoque un conflit qui n'aurait cessé de croître entre Hutu et Tutsi, pour ensuite s'exacerber avec l'arrivée des Européens à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle :

au cours des siècles, l'antagonisme entre Hutu et Tutsi n'a cessé d'augmenter ; les Hutu, arrivés dans le pays entre le VII<sup>e</sup> et le IX<sup>e</sup> siècle, ont conquis des terres cultivables en défrichant la forêt vierge, où quelques groupes de Twa menaient une vie traditionnelle. A partir du IX<sup>e</sup> siècle, mais surtout du XII<sup>e</sup> siècle, des groupes Tutsi – des nomades vivant de l'élevage – ont pénétré dans le pays et repris des Hutu leur forme d'organisation de la société, des unités politiques avec un roi (*mwami*) en tête. Au cours des siècles qui ont suivi, le clan tutsi Nyaginyinya est parvenu à assujettir un territoire de plus en plus étendu (p. 76).

Quant à la seconde thèse (défendue notamment par le régime actuel au Rwanda), elle impute l'entière responsabilité des conflits entre Hutu et Tutsi aux colons européens. Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, ces derniers auraient perturbé une société séculaire en paix et harmonieuse, en inventant alors la notion de race, pour l'appliquer à une communauté qui ne connaissait jusque-là que des inégalités entre classes sociales. Or, en invoquant « la peur de l'ethnie adverse » et « [l']ordre immuable » par lequel « la terre » est attribuée « aux Hutus » et « les bêtes à cornes et le pouvoir aux [Seigneurs] Tutsis » (1997, p. 135), Broqueville prend appui sur la première lecture de l'Histoire du Rwanda. Non pas que cette lecture soit fausse – l'hypothèse inverse d'une harmonie sociale primordiale est d'autant plus discutable qu'elle se fonde sur des mythes fondateurs n'offrant qu'une vision stéréotypée des Hutu et des Tutsi –, mais, là de même, elle prend pour acquis ce qui ne l'est pas nécessairement ou, du moins, plus vraiment. Et l'on sait à quel point les avis divergent sur la question. Certains historiens, à l'exemple de James Jay Carney (2012), estiment ainsi que les facteurs politiques furent bien plus déterminants que les idéologies hamitiques ou tribalistes : « If the Hamitic thesis is a classic example of flawed missionary anthropology, it does not singlehandedly explain either the actions of Catholic leaders or Rwanda's later history of Hutu-Tutsi conflict (p. 193). » L'atmosphère raciale dans laquelle baigne l'ensemble du récit – que reflète à merveille la « [c]onversation entre deux Bazungu » (Broqueville, 1997, pp. 46-49) – se rapporte bien à ce « texte » matérialiste qui, avec le langage d'amour, forme les deux pôles dominant le roman, à la façon de deux mouvements contradictoires.

## Conclusion

Si l'on cherche à confronter le paradigme que constitue le roman de Broqueville à celui qui traverse les neuf textes issus du projet initial de Fest' Africa (de même que toutes les productions ultérieures qui gravitent autour<sup>240</sup>), on constate qu'une ligne de fracture surgit. Deux ensembles se forment, dont les logiques apparaissent concurrentes. Une force de rupture anime ainsi les textes franco-africains, dont l'enjeu est toujours et d'abord – malgré des prises de position qui aspirent à abolir les frontières au nom de la littérature – celui de la dénonciation de l'emprise extérieure, « occidentale », sur un vaste ensemble multiple ; une Afrique à la fois une et plurielle tant dans ses aspects concrets (géopolitiques, linguistiques) que sur le plan des imaginaires culturels ou identitaires. Selon ce modèle, on l'a vu, l'approche des massacres survenus au Rwanda se traduit par une réflexivité tout à fait caractéristique : celle d'un non-lieu de la parole ou encore d'une mémoire aliénée, dépossédée. Il s'agit, après tout, de rappeler que les tueries au Rwanda s'inscrivent au cœur d'une longue histoire coloniale au cours de laquelle les traces du passé furent dispersées aux quatre vents, ne laissant rien d'autre que l'avant-goût d'une humiliation. À l'inverse, un élan unitaire anime un certain nombre de récits belges touchant la problématique des Grands Lacs<sup>241</sup>. L'exemple de Broqueville est à ce titre révélateur. Pour elle, en effet, le Rwanda constitue, plus qu'un retour aux origines du mal (à l'image de l'intertexte conradien du sous-titre du recueil de Tadjou : *Voyages au bout du Rwanda*), une tentative de mise en commun, comme s'il était temps, enfin, de dresser le bilan d'un héritage civilisationnel incessamment compromis. On l'a vu, la question de l'amour fraternel est étroitement liée à la remise en cause de ce legs. N'est-ce pas insister,

---

<sup>240</sup> À l'exemple de l'essai intitulé *Le silence des collines* de Bernier, mais aussi des œuvres de Scholastique Mukasonga, de Benjamin Sehene, de Jean-Marie Vianney Rurangwa (*Un Rwandais sur les routes de l'exil*, Paris, L'Harmattan, 2005 ; *Au sortir de l'enfer : roman*, Paris, Harmattan, 2006). Même la littérature de jeunesse s'est appropriée les idéaux insufflés par ce mouvement qui, rappelons-le, fut autant artistique qu'universitaire : Élisabeth Combres, *La mémoire trouée*, Paris, Gallimard, 2007.

<sup>241</sup> Voici quelques récits de qualité représentatifs de cette tendance (en dehors d'*Uraho*, cela va de soi) : Omer Marchal, *Afrique, Afrique : roman*, Paris, Fayard, 1983 ; *Pleure, ô Rwanda bien-aimé*, Villance-en-Ardenne, Omer Marchal, 1994 ; Pierre-Olivier Richard, *Moi, Alexandre Pivoine de Mortinsart, ambassadeur au Rwanda : roman*, Liège, Pimm's, 1994 ; Ivan Reisdorff, *L'homme qui demanda du feu* (réédition), Bruxelles, Labor, 1995. Notons que des extraits de chacun de ces ouvrages figurent en anthologie : Antoine Tshitungu Kongolo, *Aux pays du fleuve et des grands lacs : chocs et rencontres des cultures (de 1885 à nos jours)*, Bruxelles, Archives et musée de la littérature, 2000. De la poésie aussi : François-Luc Moës, *Apertés : poèmes*, Anhée, François-Luc Moës, 1997.

une fois encore, sur son importance, quand, sous la formule liminaire « Uraho ? Es-tu encore vivant », résonne l'écho d'une promiscuité entre la vie et la mort, qui, en principe, aurait dû nous réunir ?

Ironie du sort, c'est précisément ce second groupe qui, jusqu'ici, aura occupé, dans ce sous-champ en voie de constitution qu'est la littérature du génocide rwandais, la position du paria inécouté (on se souvient de la figure du cynique chez Monénembo) montée en épingle dans les textes franco-africains. Pourtant, les deux ensembles se rejoignent sur un point essentiel : c'est, d'après nous, leur nostalgie, ce sentiment de perte et de déracinement devant un état des choses qui *fut* ou qui *n'a jamais été* (d'où un contenu lyrique), comme le rappelle Svetlana Boym dans *The future of nostalgia* (2001, p. xiii). L'essayiste russe invoque l'analogie du fondu enchaîné : « A cinematic image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two images—of home and abroad, past and present, dream and everyday life. The moment we try to force it into a single image, it breaks the frame or burns the surface (pp. xiii-xiv). » N'est-ce pas cet effet de surimpression qui confère au roman de Broqueville sa puissance poétique, quand le récit d'une ancienne complicité ayant évolué en un dévouement inconditionné vient se superposer, sans en occulter la valeur, à une histoire plus banale des « humeurs visqueuses » ? Le décentrement du récit par rapport au fil, plus direct, de la chronique traduirait alors ce moment tour à tour mélancolique (perte du frère) et nostalgique (sentiment d'un désarroi moral affectant l'état du monde après la chute du mur de Berlin<sup>242</sup>). Mais, comme l'affirme encore une fois Boym, la nostalgie est toujours, dans une certaine mesure, un échec sur le plan éthique comme sur le plan esthétique : « Nostalgia... is essentially history without guilt » (p. xiv). Les implications indirectes de l'univers figuratif échafaudé par Broqueville peuvent expliquer pourquoi son roman n'a pas convaincu tous ses lecteurs. Il est vrai que la vision de la « guerre » proposée dans *Uraho* touche à une forme d'intellectualisme et, de ce fait, court le risque de ne constituer qu'un refuge – certains ajouteraient par ailleurs qu'« un train peut en cacher un autre » (cf. Harrow, 2005, p. 227). Ainsi, il aurait été utile (mais sans doute aussi plus délicat) de

---

<sup>242</sup> Mabika Kalanda s'en est fait l'écho, s'agissant de l'Afrique, évoquant par là une promesse gâchée : « [...] le christianisme colonial a été une entreprise de force, plus préoccupé de statistiques des baptisés que de salut de l'homme. Il ne montra pas aux colonisés l'identité fondamentale de leurs croyances traditionnelles et des croyances nouvelles (*La remise en question : Base de la décolonisation mentale*, Bruxelles, Remarques africaines, 1967, p. 108). »

s'interroger sur la place accordée au raisonnement mathématique (en particulier, la combinatoire) dans l'approche de la réalité événementielle. La fascination de l'écrivaine pour les nombres et leur relation toujours ambiguë à l'harmonie et la perfection – sous l'inspiration des travaux de Matila Ghyka, auteur d'une vaste étude sur le nombre d'or (1931) – n'est pas un aspect négligeable. C'est après tout une nouvelle figure de cet attrait pour le « grand Autre » (Broqueville, 2009, p. 161), traité en détail par Broqueville dans un essai au titre suggestif : *L'étrange volupté de la mathématique littéraire* (1983) : « [...] pourquoi l'imaginaire échapperait-il au besoin formel ? Voici qui éclairerait la nostalgie structurelle qui ronge pas mal d'écrivains (pp. 13-14). »





## Conclusion générale

Au commencement de cette recherche, nous nous proposons de reconsidérer le principe d'une littérature *du* conflit, axée sur l'exploration de l'extrême et investie d'une mission première : *dire*, au seuil de l'ineffable, la violence guerrière ou génocidaire. L'ouverture de notre corpus à des récits portant sur l'ex-Yougoslavie allait permettre de nous défaire de l'image du témoignage comme « lacune » (Agamben, 1999, p. 11), une conception qui, aujourd'hui encore, détermine, bride même, le point de vue sur les écritures de la violence. C'est que la crise yougoslave des années 1990 n'a pas donné lieu à des mobilisations artistiques ou académiques d'envergure, comme ce fut le cas à la suite du génocide rwandais avec l'opération de Fest'Africa « Rwanda : écrire par devoir de mémoire ». C'était sans doute une chance : les écrivains de cette période, à l'instar de Dubravka Ugrešić, ont su éviter les poncifs d'une « pensée du désastre » (Blanchot, 1980) pour offrir une autre vision des rapports entre la littérature et le témoignage. Par là, ils invitaient à lire autrement les textes sur le Rwanda.

En brisant l'unité d'un objet de recherche aux contours prédéterminés, il est apparu une sorte de voilier à deux mats. D'un côté, figuraient des textes attelés à un questionnement d'ordre national. Dans ce cas-ci, des liens se tissaient non seulement avec une histoire proprement yougoslave, celle de l'évolution des idéaux de la nation culminant avec la montée des nationalismes post-communistes, mais aussi avec l'actualité internationale, autour de l'établissement de l'Union européenne et son corollaire, le recul des frontières. De l'autre, se trouvaient des textes soulevant davantage la question raciale, problématisant alors « [c]et Autre [...] tantôt placé sous le signe du mystère incompréhensible [...] tantôt sous le signe du Monstre [...] », pour reprendre Pierre Halen (2005, p. 76). Si l'Union européenne n'était pas directement convoquée, l'Occident n'en était pas moins appelé à la barre, que ce soit à travers l'héritage colonial ou par l'entremise du rôle joué par les médias et les politiques de développement, bien souvent en décalage avec l'espace africain en tant que tel.

Au premier abord, rien ne semble relier les deux groupes de textes. C'est d'ailleurs cette apparente absence de liaisons qui a conduit la critique littéraire à les traiter séparément jusqu'à maintenant. Il est en effet plus commode de rapprocher les œuvres consacrées au génocide rwandais des écritures de la Shoah (Bonnet, 2004 ; Sarr, 2006), où le paradigme raciste se retrouve de part et d'autre, tout comme il semble plus cohérent de rapporter les textes yougoslaves au contexte plus général des écrits de migrants européens durant la guerre froide (Grujičić, 2013 ; Hausbacher, 2008). Pourtant, on l'a vu, la question nationale est au cœur du roman *Murambi* de B.B. Diop (2000). Si le récit envisage le Rwanda sous la forme d'un rapport à soi, c'est pour mieux rebondir sur des enjeux nationaux, s'agissant des rapports entre la France et le Sénégal, voire transnationaux, faisant écho aux travaux de Cheikh Anta Diop. À l'opposé, le problème de l'aliénation de soi sous la forme d'une intériorisation du discours d'autrui détermine en profondeur la poétique du *Ministère de la douleur* d'Ugrešić (2008). Ainsi, la léthargie aquatique de Tania Lucic, son univers de petite poupée, ne sont pas sans faire écho, on s'en souvient, à une conception archaïque de l'Orient, plus particulièrement des Balkans, dont Larry Wolff (1994) et Maria Todorova (2009) ont retracé l'historiographie.

De tels rapports transversaux se créent dans la mesure où, pour chaque groupe, se produisent des phénomènes de superposition. Il ne faut pas oublier que les violences survenues au Rwanda, lors du génocide de 1994, et en ex-Yougoslavie, au début des années 1990, furent d'abord perçues comme des faits plutôt périphériques, aux contours assez flous et complexes, avant d'entraîner une lame de fond à l'échelle internationale. Les écrivains que nous avons conviés dans nos analyses se sont donc attaqués à des sujets qui n'avaient pas encore acquis un statut pleinement historique, au sens d'une histoire monumentale, comme cela s'accomplira un peu plus tard pour le génocide rwandais. En même temps, tous avaient partie liée avec ce qui s'était produit pour des raisons différentes à chaque fois. On se rappelle à quel point le Rwanda d'Huguette de Broqueville était indissociable de l'hommage au frère mort en mission ainsi qu'au désir de ressusciter sa mère Lydia, ses actes de résistance lors des guerres de 1914-1918 et de 1939-1945. Même Étienne de Montety (2013) pouvait se dire concerné par les heurts en Bosnie-Herzégovine au vu de la montée du fanatisme religieux qui les a accompagnés, un islamisme radical dont l'émergence, sur les décombres de la guerre, inquiète aujourd'hui la romancière sarajévienne Jasna Šamić, auteure de *Portrait de Balthazar*.

(2012). Tous ces écrivains entraînaient donc avec eux une actualité qui leur était chère et qui venait s'amalgamer au témoignage de la guerre. De telles circonstances, passées ou présentes, ne sont pas déductibles d'une sociologie, ni d'une psychologie, ni même de la trajectoire biographique de l'écrivain. Elles ont pourtant un point commun : leur résonnance avec une mémoire des conflits en puissance.

Afin de rapporter l'actualité perméable des conflits à leur actualité singulière, les écrivains ont cherché à établir des voies de jonction allusives : c'est le rôle de la médiation littéraire. L'esthétique, comme on le sait, permet de raccorder ce qui est disjoint dans l'espace et le temps ou sous l'effet aliénant de ce « bord sage, conforme, plagiaire » (Barthes, 1973, p. 13) qu'incarne le langage dans sa destination sociale. D'où l'importance, dans notre analyse, de l'approche rhétorique des formes poétiques : il s'agissait de comprendre comment de tels raccords s'effectuent. Nous ne voulions pas repartir d'un cadre cohérent, préétabli, pour ensuite y lire les formes comme autant de « stratégies » orientées en vue de résoudre les enjeux du cadre ainsi artificiellement reconstitué, comme cela se fait ordinairement en critique littéraire. Au contraire, nous avons essayé de repérer, sous le couvert des choix stylistiques et des configurations narratives, les traces de cette dynamique par laquelle les écrivains relient leur actualité – cette dernière étant reconstruite à travers l'écriture – à l'espace de la guerre ou du génocide, bien souvent en porte-à-faux par rapport aux discours officiels. Ainsi, la poétique des objets, si présente dans *Le ministère de la douleur* de Dubravka Ugrešić, trouve écho dans un attachement particulier de la romancière pour l'univers des objets, symbolisé par le « sac aux rayures rouges blanches et bleues » (2008, pp. 77-78). Jalons d'une vie faite d'exils successifs, ceux-là se signalent d'abord par leur absence, au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale. Ils sont à l'image de ceux qu'Ugrešić côtoie et attestent de sa propre soif de domestication : c'est la tendance à l'objectivation du parler zagrebois ou du néerlandais, avec ses diminutifs en *-tje*. C'est encore l'engouement si particulier des Hollandais pour ces objets miniatures, muséifiés, que l'écrivaine découvre lors de ses pérégrinations à Amsterdam. Mais les produits de l'industrie ne l'intéressent qu'à travers ce qu'ils tendent à faire oublier. En cela, ils rappellent le détournement des symboles, à des fins patriotiques, durant la guerre de Croatie de 1990 à 1995 ; des objets devenus « pornographiques », impliquant une adhésion totale au jeu de la violence sous la forme d'une amnésie générale.

Ce processus qui prend la forme d'une conjonction entre des réalités distinctes fait indéniablement écho à la conception de la « métaphore vive » que développe Paul Ricœur (1997) afin de comprendre ce qui se produit en situation d'interprétation. Raccordant la métaphore à une sémantique du discours, Ricœur démontre que le langage figuré ouvre un champ de la réalité intraduisible par le langage ordinaire. À cet effet, il reprend à Jean Cohen la notion de « réduction d'écart » : « la métaphore est le procédé par lequel le locuteur réduit l'écart en changeant le sens de l'un des mots » (Ricœur, 1997, p. 195). Par cette réduction d'écart entre des mots ou des syntagmes qui, dans leur relation réciproque, manifesteraient normalement une impertinence sémantique, une nouvelle pertinence est établie, décuplant de la sorte les ressources de la signification. La métaphore se dote ainsi d'un caractère tensionnel. Ce phénomène que Ricœur décrit à propos des figures non-figées peut bien entendu être transposé à l'échelle de l'univers fictionnel tout entier. L'emboîtement qu'Ugrešić effectue entre la réalité stéréotypée des objets et le contexte de la sécession croate des années 1990 modifie ainsi la portée de la guerre elle-même, dont on a vu qu'elle apparaissait comme un texte littéraire. Elle reposerait d'abord sur une instrumentalisation de l'Histoire. Les croisements, chez Jean Hatzfeld (2013), entre une histoire du tir olympique et celle du siège de Sarajevo font voir la guerre dans ses interstices. C'est une guerre « humaine », en ce sens que, au sein même des zones de combat, des individus semblables à tous les autres poursuivent leur vie quotidienne comme si elle n'avait jamais eu lieu. De la sorte, Hatzfeld dit aussi l'aberration de la guerre reconstruite par les médias qui en font une réalité d'exception touchant des peuples « d'exception ». Mais là où le modèle de Ricœur montre ses limites – du moins, dans notre application du concept –, c'est que l'écart n'est pas nécessairement « réduit », il tend bien souvent à être éludé, mis entre parenthèses dans le processus d'interprétation. Cela apparaît très bien dans *Le soldat et le gramophone* (Stanišić, 2008), où la guerre métaphorisée finit par se résorber. Chez Stanišić, en effet, la conjonction entre le monde du sport<sup>243</sup> et celui du conflit armé ne débouche pas exactement sur une re-caractérisation de la guerre. Il est davantage question de son détournement au profit d'une représentation

---

<sup>243</sup> Voir l'épisode de la partie de football entre les troupes commandées par Dino Zoff et le général Mikado.

chimérique de la Yougoslavie de Tito. Une nouvelle nation yougoslave où les communautés locales seraient réconciliées.

Cette dimension utopique, nous la retrouvons dans tous les textes à l'étude. Elle témoigne d'un travail, par l'écriture, visant à déconstruire le conflit, ses lectures historicisées, et, avec eux, ce qu'ils tendent à mettre en jeu : la reconduction des mythes coloniaux ou nationaux, l'aliénation de soi (B.B. Diop), l'emprise inéluctable des pulsions (Broqueville) ou encore un oubli empreint d'hypocrisie (Ugrešić). L'utopie se découvre chez Monénembo (2000) sous la forme d'un espace de parole unique en son genre par lequel les exclus sociaux sont investis de la *parrésia* : le pouvoir de dire-vrai face à l'hypocrisie abrutissante des élites. On la retrouve dans *Uraho ? Es-tu vivant* (Broqueville, 1997), où le témoignage d'amour et celui d'une spiritualité née de la communion des enfants entre eux et avec le monde alentour servent à enchâsser la chronique des massacres au Rwanda. À chaque reprise, le conflit se trouve être mis en rapport avec ce qui lui est étranger et, de là, le détermine. Des univers tout à fait à part sont ainsi suggérés, que ce soit à travers la figure du poète-nomade d'Abdourahman A. Waberi (2000) ou les masques de l'invisibilité – invitant à « reconn[aître] en nous les peurs qui nous animent » (Tadjo, 2000, p. 130) – qui sous-tendent l'œuvre de Véronique Tadjo. Pour sa part, Montety redéfinit la place des moudjahidin pendant les affrontements de Bosnie-Herzégovine pour mieux renouer avec une conception héroïque de la France et de l'Occident.

Pourtant, lorsque l'on s'interroge sur les implications de chacune de ces réponses, des écarts importants apparaissent. Ainsi, si Ugrešić s'efforce de dénoncer les idéologies nationales et communistes en faisant voir la dimension factice des réalités sur lesquelles celles-ci reposent, Stanišić, dans *Le soldat et le gramophone*, se place délibérément du côté du mensonge afin de rompre avec des vérités jugées inadéquates à la reconstruction du présent. Une certaine aporie sous-tend la mise à distance, par le regard-enfant, des massacres de Višegrad. En effet, le cadre qui s'échafaude à partir de la « promesse d'histoires » d'Aleksandar (Stanišić, 2008, p. 39) ne débouche-t-il par sur une réhabilitation de la nation, sous le couvert d'un retour à l'imaginaire romantique des peuples yougoslaves ? Notre étude montre dès lors que si, d'un texte à l'autre, l'événement du conflit est relativisé, ceinturé par son rapprochement avec d'autres

actualités qui le conditionnent, les transformations qui en découlent ne tendent pas forcément à un véritable renversement du point de vue ni à une déconstruction des logiques destructives. S'il y a bien mise en œuvre d'extériorités par le choix approprié d'une médiation littéraire, il s'agit la plupart du temps d'extériorités relatives. L'Histoire, d'abord mise à l'écart, réapparaît un peu plus loin dans les interstices du monde recréé. B. B. Diop, en déplaçant la perspective des faits survenus au Rwanda de manière à interroger le dégoût de soi, se propose d'effectuer un retour à une forme d'authenticité africaine. La rencontre de Cornelius Uvimana avec Siméon Habineza (lui-même une figure du passé vierge de toute aliénation) en est clairement la métaphore. Or, ce retour aux origines ne va pas sans une essentialisation simplificatrice de l'Afrique, tout comme de l'Occident. Il y a d'ailleurs un parallèle à faire entre le roman de Montety et celui de B. B. Diop : tous deux postulent une rencontre décisive (d'une part entre Cornélius et Siméon, d'autre part, entre Moskowski et Hamzic) qui s'entrevoit en même temps comme une invitation à renouer avec une Histoire héroïque après une longue déprise.

De Jean Hatzfeld à Huguette de Broqueville, l'entreprise esthétique des écrivains vise toujours à susciter, par le biais de l'art, des extériorités constructrices. Ils cherchent à briser les réalités impliquées par la guerre ou le génocide, de même que les discours qui les perpétuent. Mais ils ne le font qu'à partir d'une actualité que, consciemment ou non, ils réinscrivent pour eux-mêmes (on se souvient ainsi comment la figure d'Aleksandar dans *Le soldat et le gramophone*, avec ses images de l'inachevé, faisait resurgir le trouble d'une enfance arrachée par l'exil, celle de Stanišić). En cela, ce sont des œuvres de *témoins*, au sens que Paul Ricœur donne à ce mot : non plus seulement celui qui narre les « choses vues », mais aussi celui qui est prêt à assumer le risque d'un engagement : « on en vient à appeler témoignage une action, une œuvre, le mouvement d'une vie, en tant que ces choses constituent par elles-mêmes la marque, la preuve vivante de la conviction et du dévouement d'un homme à une cause (1972, p. 43). » Ce risque est à l'image de l'échec de l'entreprise de Tania dans *Le ministère de la douleur*. Rappelons-le, ce personnage, à l'instar d'Ugrešić elle-même, entendait se lancer dans un travail d'inventaire de la vie quotidienne en ex-Yougoslavie. Il s'agissait d'excaver le passé yougoslave pour y extraire quelque chose en partage avec ses étudiants, avant que tout ne soit définitivement oublié. Mais le projet, en fin de compte, ne se révèle rien de plus qu'une bulle protectrice reposant sur les mêmes fondements idéalistes qui avaient fait le

lit de l'horreur et de la guerre. Seule la lame d'Igor fait éclater l'illusion de cette bulle : « Impossible de vous arracher le mot juste [...] (Ugrešić, 2008, p. 256) ».

Toutes les œuvres de notre corpus échouent, à un degré ou à un autre, dans leurs ruptures créatrices avec les réalités violentes qu'elles mettent en scène. En rapprochant le Rwanda et l'ex-Yougoslavie et, par ailleurs, des écrivains dissemblables sur les plans linguistique, culturel et générationnel, nous avons remonté autant à cet échec, démultiplié, qu'à l'éventail des tentatives pour le contourner. Nous avons voulu témoigner de la relativité des temps, des espaces et, enfin, de celle des « histoires », à la jonction entre espace et temps<sup>244</sup>. Les réponses esthétiques apportées au génocide rwandais de 1994 procèdent ainsi à la fois d'une liberté et d'un oubli. Cette liberté, c'est bien-sûr celle d'une *écriture*, comme l'entend Roland Barthes (Barthes, 1972, pp. 15-20, 1973, 1976). Monénembo opte ainsi pour la provocation d'une figure d'anti-témoin. La voix du cynique africain incarné par Faustin fait implorer, en amont des regards hypocrites sur l'horreur rwandaise, l'image stéréotypée d'un continent à la traîne n'ayant plus aucun intérêt. Quant à elle, Broqueville échafaude, sous le couvert de la métaphore de l'Androgyne, une parole transgressive. Celle-ci constitue bien une remontée au « non-savoir » originel dont la force d'arrachement vient sublimer l'appel au meurtre présent au fond de chacun. Mais l'*écriture* est aussi travaillée en profondeur par l'oubli. Nous avons rétabli certains présupposés impliqués par la posture du poète-nomade chez Waberi. Malgré ses jeux de distanciation, cette pensée en « transit » n'échappe pas totalement au « pouvoir mortifère de la plume » dénoncé par ailleurs dans *Moisson de crânes* (Waberi, 2000, p. 17). Tadjó tente de soustraire son œuvre poétique à la répétition de l'effondrement continu en imaginant une écriture procédant de la sculpture, à l'image des masques sénoufo. Ses micro-récits se donnent tels des objets autour desquels il faut tourner. De la sorte, il est possible d'enrayer la charge destructrice du conte lorsqu'il se fige dans ses significations.

Les textes qui témoignent de la chute de la Yougoslavie sont, eux-aussi, menacés par le dilemme d'une esthétique située entre résistance et réaction. L'écriture de

---

<sup>244</sup> On l'a vu, il n'y a pas d'absolu de l'Histoire. L'ex-Yougoslavie d'Ugrešić n'a ainsi d'existence que sous la forme d'une traversée d'histoires hétérogènes : celle du communisme de l'époque soviétique, de sa variante titiste, la longue histoire de l'Europe occidentale, de l'Orient et de leurs empires aujourd'hui disparus. Il en va de même pour le Rwanda de Broqueville ou celui de Monénembo.



l'humiliation dans *Le ministère de la douleur*, soutenue par le leitmotiv de la « claque invisible », procède du même souci qui commande la recherche d'un langage constitué de volumes dans *L'ombre d'Imana* (Tadjo, 2000) et *Reine Pokou* (Tadjo, 2004). Ne s'agit-il pas, là aussi, d'échapper à la pesanteur des fictions, avec ses faux refuges ? Malgré tout, d'un autre point de vue, nous avons pu nous en rendre compte, les différentes facettes de l'humiliation qui traversent le roman d'Ugrešić viennent conforter certains lieux communs des Balkans : « Humiliation was the only thing *Easterners* could place their copyright on [...] (Ugrešić, 1998, p. 242) ». Et c'est peut-être à la lumière des textes africains qu'il faut saisir toute la portée des métaphores de l'écrivaine serbo-croate<sup>245</sup>. Hatzfeld, incontestablement, finit par entraîner le lecteur sur une drôle de pente avec ses portraits de tireurs d'élite et la fascination pour la violence qui en découle. Et que dire de Montety...

Mais tous ces textes – certains avec plus de succès que d'autres – cherchent à arrêter l'œuvre du temps qui annihile tout, l'infinie répétition de la catastrophe dont nous sommes témoins (Ramadanovic, 2001), comme le rappelle la relecture, par Ugrešić (1996), de la légende grecque de Simonides de Céos. S'il n'est malheureusement pas possible de fixer le sens de l'événement passé, il nous reste à décrire les formes par lesquelles l'histoire et la littérature, indissociables, tentent d'en inverser le cours destructeur. Certains écrivains, plus que d'autres, sont conscients du retour de l'oubli qui les guette et c'est peut-être ce qui rend leurs textes meilleurs. Mais c'est notamment au critique de rappeler le risque de ces jeux de la mémoire, de ces rapports à une Histoire rendue, grâce à l'art, à la multitude des actualités qui la compose.

---

<sup>245</sup> Notons que la critique yougoslave, à l'exemple de Nataša Kovačević (*Narrating Post/Communism: Colonial discourse and Europe's borderline civilization*, London/New York, Routledge, 2008 ; « Storming the EU Fortress: Communities of Disagreement in Dubravka Ugrešić », *Cultural Critique*, vol. 83 (2013), pp. 63-86), convoque déjà les théories postcoloniales pour les appliquer aux textes qui s'inscrivent dans le sillage de la Guerre froide.



# Bibliographie des textes cités

## Introduction

- ACHARIEN, Céline, « Rencontre avec Nocky Djedanoum : propos recueillis par Céline Acharian pour le théâtre international de langue française », *Africultures* (2001), [en ligne]. <http://www.africultures.com/vitrineannonces/rwanda.htm>
- ADAM, Jean-Michel et Gilles LUGRIN, « *Texte, contexte et discours* en questions : réponses de Jean-Michel Adam », *Pratiques*, n° 129-130 (2006), pp. 21-34.
- AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin* (traduit par P. Alferi), Paris, Payot & Rivages (Homo sacer), 1999, 233 p.
- APPLEGATE, Elizabeth, « Tensions of Witnessing : Fiction, Survivor Testimony, and the Tutsi Genocide », thèse de doctorat sous la direction de J. G. Miller, New York University, 2011, 353 f.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (traduit par D. Olivier), Paris, Gallimard (Tel), 1978, 488 p.
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* (nouv. éd.), Chicago, The University of Chicago Press, 2010 [1961], [EPUB file].
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil (Points Essais), 1998, 567 p.
- BRINKER, Virginie, *La transmission littéraire et cinématographique du génocide des Tutsi au Rwanda*, Paris, Classiques Garnier (Littérature, histoire, politique), 2014, 481 p.
- BROQUEVILLE, Huguette de, *Uraho ? : Es-tu toujours vivant*, Grâce-Hollogne, Mols (Autres Sillons), 1997, 149 p.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, 316 p.
- CHRÉTIEN, Jean-Pierre et Marcel KABANDA, *Rwanda, racisme et génocide : l'idéologie hamitique*, Paris, Belin, 2013, 379 p.
- COLIN-THÉBAUDEAU, Katell, « Refondation du monde et stratégies discursives dans l'œuvre d'Édouard Glissant », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2006, 308 f.
- COMET, Georges, Antoine LEJEUNE et Claire MAURY (éds.), *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, Marseille, Solal (Collection Résiliences), 2008, 216 p.
- COQUIO, Catherine, *Rwanda : le réel et les récits*, Paris, Belin (Littérature et politique), 2004, 217 p.
- CRU, Jean Norton, *Témoins : essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Etincelles, 1929, 727 p.

- DAUGE-ROTH, Alexandre, *Writing and filming the genocide of the Tutsis in Rwanda : dismembering and remembering traumatic history*, Lanham, Lexington Books, 2010, 290 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, 235 p.
- DIOP, Boubacar Boris, *Murambi : le livre des ossements : roman*, Paris, Stock, 2000, 228 p.
- DJEDANOUM, Nocky, « Editorial 2000 : Rwanda : écrire par devoir de mémoire », *Fest' Africa* (2000a), [en ligne]. <http://www.festafrica.org/fr/projets/2000rwanda/edito2000rwanda.html>
- , *Nyamirambo ! : recueil de poésie*, Bamako/Lille, Le Figuier/Fest' Africa, 2000b, 71 p.
- , « Projet : Rwanda : écrire par devoir de mémoire », *Fest' Africa* (2000c), [en ligne]. <http://www.festafrica.org/fr/projets/2000rwanda/projetrwanda.html>
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit (Propositions), 1984, 237 p.
- , *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique* (3e éd. corr. et augm.), Paris, Hermann (Collection Savoir), 1991, 327 p.
- GARDE, Paul, *Vie et mort de la Yougoslavie* (éd. augmentée), Paris, Fayard, 2000, [Kindle file].
- GRICE, H. Paul, « Logique et conversation », *Communications* (1979), pp. 57-72.
- HALEN, Pierre, « Écrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994 : quelques enjeux », *Études littéraires africaines*, vol. 14 (2002), pp. 20-32.
- HALEN, Pierre et Jacques WALTER (éds.), *Les langages de la mémoire : littérature, médias et génocide au Rwanda : textes réunis*, Metz, Université Paul Verlaine-Metz, Centre de Recherches "Ecritures" (Littératures des mondes contemporains Série Afriques), 2007, 403 p.
- HARLOW, Barbara, *Resistance literature*, New York/London, Methuen, 1987, 234 p.
- HATZFELD, Jean, *Robert Mitchum ne revient pas : roman*, Paris, Gallimard, 2013, 232 p.
- HERMAN, David, *Story logic : problems and possibilities of narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press (Frontiers of narrative), 2002, 477 p.
- HITCHCOTT, Nicki, *Rwanda Genocide Stories: Fiction After 1994*, Oxford University Press, 2015, 224 p.
- ILBOUDO, Monique, *Murekatete : roman*, Bamako/Lille, Le Figuier/Fest' Africa, 2000, 75 p.
- KAEMPFER, Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, J. Corti, 1998, 292 p.
- KAREGEYE, Jean-Pierre S., « Rwanda: Ecritures de témoignage et éclatement de l'instance narrative », thèse de doctorat, University of California, Berkeley, 2009, 201 f.
- KAYIMAHE, Vénuste, *France-Rwanda : les coulisses du génocide : témoignage d'un rescapé*, Paris, Dagorno (L'esprit frappeur), 2002, 359 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La connotation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1977, 256 p.
- , Catherine, *L'implicite*, Paris, A. Colin (Collection U. Linguistique), 1998, 404 p.
- KIŠ, Danilo, « On Nationalism », *Performing Arts Journal*, vol. 18, n° 2 (1996), pp. 13-17.
- KOPF, Martina, « Ethik und Ästhetik in der Literatur: Zum Genozid in Rwanda », *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*, vol. 18 (2010), pp. 91-113.
- , « The Ethics of Fiction », *Journal of Literary Theory*, vol. 6, n° 1 (2012), pp. 65-82.

- KRISTEVA, Julia, *Sēmeiōtikē : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil (Points), 1978, 318 p.
- LAMKO, Koulsy, *La phalène des collines*, Butare, Kuljaama, 2000, 157 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Contexte et scénographie », *Scolia*, vol. 6 (1996a), pp. 185-198.
- , *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil (Mémo lettres), 1996b, 93 p.
- , *Pragmatique pour le discours littéraire* (nouv. éd.), Paris, Armand Colin (Lettres sup.), 2005, 200 p.
- MCNEE, Lisa, « Their voices cry out from the earth: the Rwandan genocide in the West African imagination », dans A. E. Overvold, R. K. Priebe et L. Tremaine (éds.), *The creative circle: artist, critic, and translator in African literature*, vol. 11, (Annual Selected Papers of the ALA), 2003, pp. 165-186.
- MOLINO, Jean et Raphaël LAFHAIL-MOLINO, *Homo fabulator : théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles, Leméac/Actes sud, 2003, 381 p.
- MONÉNEMBO, Tierno, *L'aîné des orphelins : roman*, Paris, Seuil, 2000, 156 p.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface, « Entretien de Boniface Mongo-Mboussa avec Maïmouna Coulibaly, secrétaire générale de Fest'Africa », *Africultures*, vol. 24 (2000a), [en ligne]. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1200> [Consulté le 02.01.2011].
- , Boniface (éd.) Dossier « Rwanda 2000 : Mémoires d'avenir », *Africultures*, vol. 30 (2000b), pp. 3-56.
- MONTETY, Étienne de, *Encore un mot*, Paris, Chiflet & Cie, 2012, 157 p.
- , *La route du salut : roman*, Paris, Gallimard, 2013, 318 p.
- MUDIMBE, V. Y., *The Invention of Africa : gnosis, philosophy, and the order of knowledge*, Bloomington, Indiana University Press (African systems of thought), 1988, 241 p.
- PERRAUDIN, Pascale, « Production testimoniale: 'Je' de témoins, enjeux de victimes dans *L'Ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda* », *Dalhousie French Studies*, vol. 81 (2007), pp. 143-153.
- PHELAN, James, *Living to tell about it : a rhetoric and ethics of character narration*, Ithaca, Cornell University Press, 2005, 236 p.
- , *Experiencing fiction : judgments, progressions, and the rhetorical theory of narrative*, Columbus, Ohio State University Press (Theory and interpretation of narrative), 2007, 249 p.
- PORRA, Véronique, « Y a-t-il une spécificité africaine dans la représentation romanesque de la violence génocidaire ? », dans I. Bazié et H.-J. Lüsebrink (éds.), *Violences postcoloniales : Représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Berlin, Lit, 2011, pp. 145-163.
- PRSTOJEVIĆ, Aleksandar (éd.) *Raconter l'histoire*, Paris, L'Improviste (Les aéronautes de l'esprit), 2009, 228 p.
- QADER, Nasrin, *Narratives of catastrophe : Boris Diop, ben Jelloun, Khatibi*, New York, Fordham University Press, 2009, 249 p.
- QUAGHEBEUR, Marc, *Histoire, Forme et Sens en Littérature : la Belgique francophone. Tome 1 - L'engendrement (1815-1914)*, Bruxelles, Peter Lang (Documents pour l'Histoire des Francophonies), 2015, 430 p.
- REICHELBERG, Ruth et Judith KAUFFMANN, *Littérature et Résistance*, Reims, Presses universitaires de Reims (Littérature et seconde guerre mondiale), 2000, 381 p.

- RICŒUR, Paul, « L'herméneutique du témoignage », dans E. Castelli (éd.), *Le témoignage : actes du Colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'Institut philosophique de Rome, Rome, 5-11 janvier 1972*, Paris, Aubier Ed. Montaigne, 1972, pp. 35-61.
- RINN, Michael, *Les récits du génocide : sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux et Niestlé (Sciences des discours), 1998, 288 p.
- ROSENSWEIG, Anna, « Hearing Witness: Literary Listening as a Duty of Memory in Rwanda », *French Review: Journal of the American Association of Teachers of French*, vol. 86, n° 4 (2013), pp. 744-755.
- RURANGWA, Jean-Marie Vianney, *Le génocide des Tutsi expliqué à un étranger : essai*, Bamako/Lille, Le Figuier/Fest'Africa (Rwanda : écrire par devoir de mémoire), 2000, 85 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil (Poétique), 1999, 346 p.
- SCHMOLL, Patrick (éd.) *Contexte(s)*, Strasbourg, Université des Sciences Humaines de Strasbourg/UMR Landisco - CNRS (SCOLIA : Sciences Cognitives, Linguistique & Intelligence Artificielle), 1996, 255 p.
- SCHOENTJES, Pierre, *Fictions de la grande guerre : variations littéraires sur 14-18*, Paris, Classiques Garnier, 2009, 276 p.
- SEMUJANGA, Josias, *Le génocide, sujet de fiction ? : analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Québec, Nota bene, 2008, 307 p.
- SMALL, Audrey, « Tierno Monénembo: Morality, Mockery and the Rwandan Genocide », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 42, n° 2 (2006), pp. 200-211.
- , « The Duty of Memory: A Solidarity of Voices after the Rwandan Genocide », *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory*, vol. 30, n° 1 (2007), pp. 85-100.
- SOMARÉ, Zakaria, *Le génocide rwandais dans la littérature africaine francophone*, Paris, L'Harmattan, 2013, 231 p.
- SPIESSENS, Anneleen, *Quand le bourreau prend la parole : témoignage et fiction*, Genève, Droz, 2016, 391 p.
- STANIŠIĆ, Saša, *Wie der Soldat das Grammophon repariert : Roman*, München, Luchterhand, 2006, 315 p.
- , *Le soldat et le gramophone : roman* (traduit par F. Toraille), Paris, Stock (Cosmopolite), 2008, 375 p.
- STAROBINSKI, Jean, « Jalons pour une histoire du concept d'imagination », dans *L'œil vivant : la relation critique*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1970, pp. 173-195.
- STOCKHAMMER, Robert, *Ruanda : über einen anderen Genozid schreiben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, 187 p.
- SYROTINSKI, Michael, *Singular performances : reinscribing the subject in Francophone African writing*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2002, 215 p.
- , « Monstrous Fictions: Testifying to the Rwandan Genocide in Tierno Monénembo's *L'Aîné des orphelins* », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 45, n° 4 (2009), pp. 427-440.
- TADJO, Véronique, *L'ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud (Afrique), 2000, 132 p.
- THEETEN, Griet, *La grande guerre revisitée : 14-18 dans le roman français contemporain*, Genève, Droz (Romanica Gandensia), 2015, 401 p.

- UGREŠIĆ, Dubravka, *Ministarstvo boli*, Beograd/Zagreb, Fabrika knjiga/Faust Vrančić, 2004, 286 p.
- , *Le ministère de la douleur : roman* (traduit par J. Matillon), Paris, Albin Michel (Les grandes traductions), 2008, 324 p.
- , *The culture of lies : antipolitical essays* (traduit par C. Hawkesworth), University Park (PA), Pennsylvania State University Press (Post-Communist cultural studies), 1998, 273 p.
- WABERI, Abdourahman A., *Moisson de crânes : textes pour le Rwanda*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000, 97 p.
- WALSH, Richard, *The rhetoric of fictionality : narrative theory and the idea of fiction*, Columbus, Ohio State University Press (Theory and interpretation of narrative), 2007, 194 p.
- WATTARA, Mamadou, « The Po/Ethics of the Child Testimony: Denouncing the Evils of Genocide in Monénembo's The Oldest Orphan », dans S. M. Powers (éd.), *Evil in Contemporary French and Francophone Literature*, Cambridge Scholars, 2011, pp. 79-108.
- WILLIAMS, David, *Writing Postcommunism : Towards a literature of the East European Ruins*, Basingstoke (UK) and New York, Palgrave Macmillan (Palgrave Studies in Modern European Literature), 2013, [Kindle Edition].
- YOUNG, Stephenie, « Yugonostalgia and the Post-National Narrative », dans B. Brecher (éd.), *The New Order of War*, Rodopi (At the Interface/Probing the Boundaries), 2010, pp. 89-110.

## Première partie

- ADAM, Gérard, *La chronique de Šantići : les carnets d'un Casque bleu en Bosnie*, Dour/Lausanne, Luce Wilquin, 1995a.
- , *La route est claire sur la Bosnie : nouvelles*, Lausanne et Dour, Luce Wilquin, 1995b, 187 p.
- ANDRIĆ, Ivo, *Le pont sur la Drina* (traduit par P. Delpech) (réédition), Paris, Librairie Générale Française (Le livre de poche), 1999, 381 p.
- DUROY, Lionel, *L'hiver des hommes : roman*, Paris, Julliard, 2012, 358 p.
- FONTAINE, Auguste, *La guerre en tête*, Paris, Arléa, 1997, 158 p.
- GARDE, Paul, *Vie et mort de la Yougoslavie* (éd. augmentée), Paris, Fayard, 2000, [Kindle file].
- HATZFELD, Jean, *La ligne de flottaison : roman*, Paris, Seuil (Fiction & Cie), 2005, 281 p.
- , *Robert Mitchum ne revient pas : roman*, Paris, Gallimard, 2013, 232 p.
- LOBJOIS, Philippe, *Les tambours de Srebrenica : roman*, Paris, Flammarion, 2003, 355 p.
- MONTETY, Étienne de, *La route du salut : roman*, Paris, Gallimard, 2013, 318 p.
- ROLIN, Jean, *Campagnes : récit*, Paris, Gallimard, 1999, 194 p.
- SEIMOVIĆ, Meša, *Le derviche et la mort* (traduit par M. Begić et S. Meuris), Paris, Gallimard (Collection L'imaginaire), 2004, 379 p.

## Chapitre 1 : Jean Hatzfeld, *Robert Mitchum ne revient pas*

- ADAM, Jean-Michel, *La linguistique textuelle : Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, A. Colin (Cursus), 2005, 234 p.
- BAL, Mieke, *Narratology : Introduction to the Theory of Narrative* (3ème édition), Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2009, 264 p.
- BARTHES, Roland, Leo BERSANI, Philippe HAMON, *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (Points), 1982, 181 p.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal* (éd. de 1861), Paris, Gallimard (Poésie), 1972, 320 p.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil (Points Essais), 1998, 567 p.
- BOURKE, Joanna, *An intimate history of killing : face-to-face killing in twentieth-century warfare*, New York, Basic Books, 1999, 509 p.
- BREMOND, Claude (éd.) Dossier « Recherches rhétoriques », *Communications*, vol. 16 (1970), pp. 1-237.
- CIO, *Charte olympique : État en vigueur au 9 septembre 2013*, Lausanne, Comité International Olympique, 2013.
- FRANÇOIS, Frédéric, *Le discours et ses entours : essai sur l'interprétation*, Paris, L'Harmattan (Sémantiques), 1998, 285 p.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil (Poétique), 1983, 118 p.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 227 p.
- HATZFELD, Jean, *L'Air de la guerre : sur les routes de Croatie et de Bosnie-Herzégovine*, Paris, Éd. de l'Olivier, 1994, 343 p.
- , *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais* (nouvelle éd.), Paris, Seuil (Points), 2002a, 236 p.
- , *La guerre au bord du fleuve* (nouvelle éd.), Paris, Éd. de l'Olivier / Le Seuil, 2002b, 307 p.
- , *Une saison de machettes : récits*, Paris, Seuil (Fiction & Cie), 2003, 312 p.
- , *La ligne de flottaison : roman*, Paris, Seuil (Fiction & Cie), 2005, 281 p.
- , *La stratégie des antilopes : récits*, Paris, Seuil (Fiction & cie), 2007, 302 p.
- , *Où en est la nuit : roman*, Paris, Gallimard, 2011, 217 p.
- , *Robert Mitchum ne revient pas : roman*, Paris, Gallimard, 2013, 232 p.
- HÉNAULT, Anne, *Les enjeux de la sémiotique* (édition augm. d'un exercice pratique), Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2012, 289 p.
- LAMKO, Koulsy, *La phalène des collines*, Butare, Kuljaama, 2000, 157 p.
- PALMER, Michael, « International news from Paris and London based newsrooms », *Journalism Studies*, vol. 9, n° 5 (2008), pp. 813-821.
- PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance* (nouvelle éd.), Paris, Denoël (L'imaginaire - Gallimard), 2014, 222 p.
- PRSTOJEVIC, Aleksandar (éd.) *Raconter l'histoire*, Paris, L'Improviste (Les aéronautes de l'esprit), 2009, 228 p.
- RABATEL, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé (Sciences des discours), 1998, 202 p.
- RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil (Points), 1997, 412 p.



- ROBÈNE, Luc, *Le sport et la guerre : XIXe et XXe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, 537 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard (Collection Folio/Essais), 1985, 374 p.
- , *La responsabilité de l'écrivain*, Lagrasse, Verdier (Philosophia = Philosophie), 1998, 60 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil (Poétique), 1999, 346 p.
- WALZER, Michael, *Just and unjust wars : a moral argument with historical illustrations* (4th), New York, Basic Books, 2006, 361 p.

## Chapitre 2 : Étienne de Montety, *La route du salut*

- ACADÉMIE DE VERSAILLES, MONTETY Étienne de (1965), [en ligne]. [http://academiedeversailles.com/detail.php?categorie\\_id=1&scategorie\\_id=28&contact\\_id=653](http://academiedeversailles.com/detail.php?categorie_id=1&scategorie_id=28&contact_id=653) [Consulté le 15 février 2017].
- ADAM, Jean-Michel, *Les textes types et prototypes : séquences descriptives, narratives, argumentatives, explicatives, dialogales et genres de l'injonction-instruction* (3e édition), Paris, A. Colin, 2011, [EPUB file].
- ANIZY, Alexandre, « La déroute de Montety et les mœurs de l'édition », *Mediapart* (2013), [en ligne]. <https://blogs.mediapart.fr/alexandre-anizy/blog/081013/la-deroute-de-montety-et-les-moeurs-de-ledition> [Consulté le 6 janvier 2017].
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (traduit par D. Olivier), Paris, Gallimard (Tel), 1978, 488 p.
- BAL, Mieke, *Narratology : Introduction to the Theory of Narrative* (3ème édition), Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2009, 264 p.
- BARILIER, Étienne, « La démocratie parle-t-elle français ? », *Les Cahiers de l'Orient*, vol. 103, n° 3 (2011), pp. 112-115.
- BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique : aide-mémoire », *Communications*, vol. 16 (1970), pp. 172-223.
- BARTHES, Roland, Leo BERSANI, Philippe HAMON, et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (Points), 1982, 181 p.
- BOUGAREL, Xavier, *Bosnie, anatomie d'un conflit*, Paris, La Découverte (Dossiers de l'État du monde), 1996, 174 p.
- BOZARSLAN, Hamit, « Le jihâd. Réceptions et usages d'une injonction coranique d'hier à aujourd'hui », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 82 (2004), pp. 15-29.
- BREMOND, Claude, « La logique des possibles narratifs », *Communications*, vol. 8 (1966), pp. 60-76.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit : roman*, Paris, Denoël et Steele, 1932, 624 p.
- , *Mort à crédit : roman*, Paris, Denoël et Steele, 1936, 696 p.
- , *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël et Steele, 1937, 379 p.
- CHEBEL D'APPOLLONIA, Ariane, *L'extrême-droite en France : de Maurras à Le Pen*, Bruxelles, Complexe (Questions au XXe siècle), 1988, 448 p.
- DIFRAOUI, Abdelaslem El, *Le djihadisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2016, [EPUB file].

- DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *Rêveuse bourgeoisie : roman*, Paris, Gallimard, 1937, 331 p.
- DUTEURTRE, Benoît, « Prix des Deux Magots : Étienne de Montety primé pour *La Route du salut* », *Le Figaro*, 29 janvier (2014).
- ESCLANGON-MORIN, Valérie, « La Légion étrangère, une particularité française », *Hommes & Migrations*, n° 1306 (2014), [en ligne]. <http://hommesmigrations.revues.org/2844> [Consulté le 5 mars 2017].
- EUBEN, Roxanne L., « Killing (For) Politics: Jihad, Martyrdom, and Political Action », *Political Theory*, vol. 30, n° 1 (2002), pp. 4-35.
- FLAUBERT, Gustave, *L'éducation sentimentale : histoire d'un jeune homme*, Paris, Michel Lévy Frères, 1869.
- GRAINVILLE, Patrick, « *La route du salut* : ils ont choisi l'islam », *Le Figaro*, 12 septembre (2013), p. 4.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 227 p.
- HATZFELD, Jean, *Robert Mitchum ne revient pas : roman*, Paris, Gallimard, 2013, 232 p.
- KAEMPFER, Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, J. Corti, 1998, 292 p.
- KHAN, Zarina, *Le Dictionnaire de la Vie / The Dictionary of Life / El Diccionario de la Vida*, France, Compagnie Zarina Khan, 1997, 110 p.
- LAMBRON, Marc, « La guerre et la vérité », *Le Point*, 26 septembre (2013), p. 118.
- MAULNIER, Thierry, *La crise est dans l'homme*, Paris, Librairie de la Revue française, 1932, 254 p.
- MAURRAS, Charles, *Mes idées politiques*, Paris, Fayard (Les grandes études politiques et sociales), 1937, 295 p.
- MILLET, Richard, *La confession négative : récit*, Paris, Gallimard, 2009, 524 p.
- MONTETY, Étienne de, *Thierry Maulnier : biographie*, Paris, Julliard (Biographie), 1994, 370 p.
- , *Salut à Kléber Haedens*, Paris, B. Grasset, 1996, 221 p.
- , *Honoré d'Estienne d'Orves : un héros français*, Paris, Perrin, 2001, 337 p.
- , *Des hommes irréguliers*, Paris, Perrin, 2006, 219 p.
- , *L'article de la mort : roman*, Paris, Gallimard, 2009, 296 p.
- , *Encore un mot*, Paris, Chiflet & Cie, 2012, 157 p.
- , *La route du salut : roman*, Paris, Gallimard, 2013, 318 p.
- , « Les persécutés du XXI<sup>e</sup> siècle (éditorial) », *Le Figaro*, 22 octobre (2014a), p. 1.
- , « Silence, on persécute ! (éditorial) », *Le Figaro*, 23 juillet (2014b), p. 1.
- , *L'amant noir : roman*, Paris, Gallimard, 2017, [Kindle File].
- OYONO, Ferdinand, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1956.
- PAXTON, Robert O., *La France de Vichy, 1940-1944*, Paris, Seuil (Points), 1973, 375 p.
- PHELAN, James, *Experiencing fiction : judgments, progressions, and the rhetorical theory of narrative*, Columbus, Ohio State University Press (Theory and interpretation of narrative), 2007, 249 p.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte ; suivi de Les transformations des contes merveilleux* (traduit par M. Derrida et T. Todorov), Paris, Seuil (Poétique), 1970, 254 p.
- RADIO FRANCE, *Étienne de Montety*, [en ligne]. <https://www.franceinter.fr/personnes/etienne-de-montety> [Consulté le 15 février 2017].

- RENNES, Juliette, « L'argument de la *décadence* dans les pamphlets d'extrême droite des années 1930 », *Mots* (1999), pp. 152-164.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, 424 p.
- SCHOENTJES, Pierre, *Fictions de la grande guerre : variations littéraires sur 14-18*, Paris, Classiques Garnier, 2009, 276 p.
- STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Ambroise Dupont, 1839.
- THIESSE, Anne-Marie, *Faire des Français : quelle identité nationale ?*, Paris, Stock, 2010, [Kindle Edition].
- UGREŠIĆ, Dubravka, *Il n'y a personne pour vous répondre* (traduit par J. Matillon), Paris, Albin Michel (Grandes traductions), 2010, 307 p.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, *La Torture dans la République ; Essai d'histoire et de politique contemporaines (1954-1962)*, Paris, Minuit (Grands documents), 1972, 202 p.
- WALZER, Michael, *Just and unjust wars : a moral argument with historical illustrations* (4th), New York, Basic Books, 2006, 361 p.
- ZEMMOUR, Éric, *Le suicide français*, Paris, Albin Michel, 2014, 534 p.

## Deuxième partie

- COQUIO, Catherine, *Rwanda : le réel et les récits*, Paris, Belin (Littérature et politique), 2004, 217 p.
- PRSTOJEVIĆ, Aleksandar, *Le témoin et la bibliothèque : comment la Shoah est devenu un sujet romanesque*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012, 229 p.
- RICŒUR, Paul, « L'herméneutique du témoignage », dans E. Castelli (éd.), *Le témoignage : actes du Colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'Institut philosophique de Rome, Rome, 5-11 janvier 1972*, Paris, Aubier Ed. Montaigne, 1972, pp. 35-61.
- STANIŠIĆ, Saša, *Le soldat et le gramophone : roman* (traduit par F. Toraille), Paris, Stock (Cosmopolite), 2008, 375 p.
- , *Le ministère de la douleur : roman* (traduit par J. Matillon), Paris, Albin Michel (Les grandes traductions), 2008, 324 p.
- , *The culture of lies : antipolitical essays* (traduit par C. Hawkesworth), University Park (PA), Pennsylvania State University Press (Post-Communist cultural studies), 1998, 273 p.
- , *Karaoke culture* (traduit par D. Williams, E. Elias-Bursac et C. Hawkesworth), Rochester (NY), Open Letter, 2011, [EPUB file].
- VELICKOVIĆ, Vedrana, « Open Wounds, the Phenomenology of Exile and the Management of Pain: Dubravka Ugrešić's The Ministry of Pain », dans A. Gutthy (éd.), *Literature in Exile of East and Central Europe*, Peter Lang (Middlebury Studies in Russian Language and Literature), 2009, pp. 139-154.

## Chapitre 3 : Dubravka Ugrešić, *Le ministère de la douleur*

- AUERBACH, Erich, *Mimésis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (traduit par C. Heim), Paris, Gallimard (Tel), 1968, 559 p.

- BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski* (traduit par I. Kolitcheff), Paris, Seuil (Points), 1998, 366 p.
- BAKIĆ-HAYDEN, Milica, « Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia », *Slavic Review*, vol. 54, n° 4 (1995) pp. 917-931.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil (Points), 1973, 105 p.
- BAUDRILLARD, Jean, « Pornographie de la guerre », *Libération* (2004) [en ligne]. [http://www.liberation.fr/tribune/2004/05/19/pornographie-de-la-guerre\\_480052](http://www.liberation.fr/tribune/2004/05/19/pornographie-de-la-guerre_480052) [Texte consulté le 20 novembre 2015].
- BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique* (12ème éd.), Paris, PUF (Quadrige), 2004, 157 p.
- BOUGNOUX, Daniel, *Vices et vertus des cercles : l'autoréférence en poétique et pragmatique*, Paris, La Découverte (Armillaire), 1989, 265 p.
- BOYM, Svetlana, *The future of nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, 404 p.
- CAMUS, Albert, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2006.
- ČOLIĆ, Velibor, *Les Bosniaques : hommes, villes, barbelés*, Paris/Strasbourg, Galilée/Carrefour des littératures, 1993, 131 p.
- , *Archanges : (roman a capella)*, Larbey, Gaïa, 2008, 156 p.
- ČOLOVIĆ, Ivan, *Le Bordel des Guerriers : Folklore, politique et guerre* (traduit par M. Robin), Münster, Lit (Freiburger Sozialanthropologische Studien), 2005, 154 p.
- DRAKULIĆ, Slavenka, *Café Europa : life after communism*, London, Abacus, 2007 [Kindle file].
- HITZLER, Ronald, « Sadomasochistische Rollenspiele: Ein Beitrag zur Ethnographie algophiler Milieus », *Soziale Welt*, vol. 46, n° 2 (1995) pp. 138-153.
- KENNEWEG, Anne C., « Schreiben über den Kommunismus als gesellschaftliche Aufgabe, (quasi-)autobiographische Sinnsuche und ästhetische Herausforderung: Das Beispiel Dubravka Ugrešić », *Zwischen Amnesie und Nostalgie : die Erinnerung an den Kommunismus in Südosteuropa*, n° 2 (2007), pp. 273-289.
- KIŠ, Danilo, *Homo Poeticus: Essays and Interviews* (éd. par Susan Sontag), New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995, 283 p.
- KOVAČEVIĆ, Nataša, « Storming the EU Fortress: Communities of Disagreement in Dubravka Ugrešić », *Cultural Critique*, vol. 83 (2013), pp. 63-86.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur : essai*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 207 p.
- ORTHOFFER, Michael A., « An interview with Dubravka Ugrešić », *The complete review Quarterly*, vol. 2, n° 2 (2006) [en ligne]. <http://www.complete-review.com/quarterly/vol7/issue2/ugresic.htm#recep> [Texte consulté le 20 novembre 2015]
- RAMADANOVIC, Petar, « The Order of Memory: Versions of the Simonides Legend », dans *Forgetting futures : on memory, trauma, and identity*, Lanham (Md), Lexington Books, 2001, pp. 67-77.
- RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil (Points), 1997, 412 p.
- UGREŠIĆ, Dubravka, *Have a nice day : from the Balkan war to the American dream* (traduit par C. Hawkesworth), New York, Viking, 1994, 241 p.
- , *L'offensive du roman-fleuve : roman* (traduit par M. Robin), Paris, Plon (Feux croisés), 1993, 278 p.
- , *The culture of lies : antipolitical essays* (traduit par C. Hawkesworth), University Park (PA), Pennsylvania State University Press (Post-Communist cultural studies), 1998, 273 p.

- , *Le musée des redditions sans condition : roman* (traduit par M. Robin), Paris, Fayard (Littérature étrangère), 2004, 349 p.
- , *Lend me your character* (traduit par C. Hawkesworth, M. H. Heim et D. Searls), Normal (IL), Dalkey Archive Press, 2005a, 246 p.
- , *Ceci n'est pas un livre : essais* (traduit par M. Robin), Paris, Fayard, 2005b, 300 p.
- , « Geschichte und Pornographie - ein Feriengruss aus Goli Otok, dem einstigen Gefangenenlager des Tito-Regimes: Die nackte Insel », *Neue Zürcher Zeitung* (2006), [en ligne]. <http://www.nzz.ch/articleDJEJR-1.48353> [Texte consulté le 10 octobre 2015].
- , *Le ministère de la douleur : roman* (traduit par J. Matillon), Paris, Albin Michel (Les grandes traductions), 2008, 324 p.
- , *Baba Yaga laid an egg* (traduit par E. Elias-Bursac, C. Hawkesworth et M. Thompson), Edinburgh and New York, Canongate, 2009, 327 p.
- , *Il n'y a personne pour vous répondre* (traduit par J. Matillon), Paris, Albin Michel (Grandes traductions), 2010, 307 p.
- , *Karaoke culture* (traduit par D. Williams, E. Elias-Bursac et C. Hawkesworth), Rochester (NY), Open Letter, 2011 [EPUB file].
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard (Collection Folio/Essais), 1985, 374 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil (Poétique), 1999, 346 p.
- SOFSKY, Wolfgang, *Traité de la violence* (traduit par B. Lortholary), Paris, Gallimard (NRF essais), 1998, 214 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Le siècle des totalitarismes*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 2010, 918 p.
- TODOROVA, Maria Nikolaeva, *Imagining the Balkans* (nouvelle éd.), Oxford, Oxford University Press, 2009, 273 p.
- WACHTEL, Andrew, *Making a Nation, Breaking a Nation : Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*, Stanford, Stanford University Press (Cultural memory in the present), 1998, 302 p.
- WILLIAMS, David, « "Europeans without Euros": Alternative Narratives of Europe's 'New Happiness' », *Australian and New Zealand Journal of European Studies*, vol. 2, n° 1 (2010), pp. 1-15.
- , *Writing Postcommunism : Towards a literature of the East European Ruins*, Basingstoke (UK) and New York, Palgrave Macmillan (Palgrave Studies in Modern European Literature), 2013 [Kindle Edition].
- WOLFF, Larry, *Inventing Eastern Europe : The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press, 1994, 419 p.
- YOUNG, Stephenie, « Yugonostalgia and the Post-National Narrative », dans B. Brecher (éd.), *The New Order of War*, Rodopi (At the Interface/Probing the Boundaries), 2010, pp. 89-110.
- , « Transnational Memories and a Post-Yugoslav Writer », dans A. Parker et S. Young (éds.), *Transnationalism and Resistance: Experience and Experiment in Women's Writing*, Rodopi (Textxet: Studies in Comparative Literature), 2013, pp. 159-182.

## Chapitre 4 : Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*

- ACKERMANN, Irmgard, « Die Osterweiterung in der deutschsprachigen "Migrantenliteratur" vor und nach der Wende », dans M. Bürger-Koftis (éd.), *Eine Sprache – viele Horizonte...: die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*, Wien, Praesens, 2008, pp. 13-22.
- ADELSON, Leslie A., « Against Between: A Manifesto », dans T. Cheesman et K. E. Yeşilada (éds.), *Zafer Şenocak*, Cardiff, U of Wales Press (Contemporary German Writers), 2003, pp. 130-143.
- , *The turkish turn in contemporary German literature : toward a new critical grammar of migration*, New York, Palgrave Macmillan (Studies in European culture and history), 2005, 264 p.
- ANDRIĆ, Ivo, *Le pont sur la Drina* (traduit par P. Delpech) (réédition), Paris, Librairie Générale Française (Le livre de poche), 1999, 381 p.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Si je mourais là-bas : poèmes de la Grande Guerre* (éd. préfacée par Jean Rouaud), Bruxelles, Complexe (La Plume et le Pinceau), 2006, 106 p.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil (Essais critiques / Roland Barthes), 1972, 187 p.
- , *S/Z*, Paris, Seuil (Collection Points), 1976, 277 p.
- BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal* (réimpression), Paris, Gallimard (Folio essais), 2013, 201 p.
- BERCHTOLD, Jacques (éd.), Dossier « Regards sur l'utopie », *Europe : revue littéraire mensuelle*, vol. 985 (2011), pp. 3-332.
- BLOCH, Ernst, *L'esprit de l'utopie* (traduit par A.-M. Lang) (version de 1923 revue et modifiée), Paris, Gallimard (Bibliothèque de philosophie), 1977, 344 p.
- , *The utopian function of art and literature : selected essays* (traduit par J. D. Zipes et F. Mecklenburg), Cambridge, Massachusetts/London, England, MIT Press (Studies in contemporary German social thought), 1988, 310 p.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil (Points Essais), 1998, 567 p.
- CHIELLINO, Carmine (éd.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland : ein Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2000, 536 p.
- CHKLOVSKI, Victor, « L'art comme procédé », dans T. Todorov (éd.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, pp. 76-97.
- ČOLOVIĆ, Ivan, *Le Bordel des Guerriers : Folklore, politique et guerre* (traduit par M. Robin), Münster, Lit (Freiburger Sozialanthropologische Studien), 2005, 154 p.
- DOR, Milo, *Mitteleuropa : mythe ou réalité* (traduit par J. Lajarrige), Paris, Fayard, 1999, 238 p.
- DUKE, Vic et Liz CROLLEY, *Football, nationality and the state*, New York, Addison Wesley Longman, 1996, [Kindle file].
- DUROY, Lionel, *L'hiver des hommes : roman*, Paris, Julliard, 2012, 358 p.
- FAURE, Jean-Michel, « Sport et violence », *Lignes*, vol. 25, n° 2 (1995), pp. 99-113.
- FAURE, Jean-Michel et Charles SUAUD (éds.), Dossier « Les enjeux du football », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 103, n° 1 (1994), pp. 3-111.
- FRANCK, Hans Göran, *Rapport sur les déserteurs et les réfractaires des Républiques de l'ex-Yougoslavie* (n° 7102), Strasbourg, Assemblée parlementaire, 1994.

- GALLI, Matteo, « "Wirklichkeit abbilden heißt vor ihr kapitulieren": Saša Stanišić », dans M. Bürger-Koftis (éd.), *Eine Sprache – viele Horizonte...: die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur : Porträts einer neuen europäischen Generation*, Wien, Praesens, 2008, pp. 53-63.
- GARDE, Paul, *Vie et mort de la Yougoslavie* (éd. augmentée), Paris, Fayard, 2000, [Kindle file].
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil (Poétique), 1982, 467 p.
- GONÇALVES DA SILVA, Helena, « Trauma and Displacement as a Place of Identity in Saša Stanišić's Novel *How the Soldier Repairs the Gramophone* », dans H. Gonçalves da Silva, A. Alves de Paula Martins, F. Viana Guarda, *et al.* (éds.), *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe*, Cambridge Scholars, 2010, pp. 68-81.
- HAINES, Brigid, « The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature », *Debatte*, vol. 16, n° 2 (2008), pp. 135-149.
- , « Sport, Identity and War in Saša Stanišić's *Wie der Soldat das Grammofon repariert* », dans B. Haines, S. Parker et C. Riordan (éds.), *Aesthetics and Politics in Modern German Culture: Festschrift in Honour of Rhys W. Williams*, Oxford, Peter Lang, 2010, pp. 153-164.
- , « Saša Stanišić, *Wie der Soldat das Grammofon repariert*: Reinscribing Bosnia, or: Sad Things, Positively », dans L. Marven et S. Taberner (éds.), *Emerging German-Language Novelists of the Twenty-First Century*, Camden House (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), 2011, pp. 105-118.
- HILLGRUBER, Katrin, « "Widerstand ist zwecklos": Interview mit dem Chamisso-Preisträgern », *Frankfurter Rundschau*, n° 44 (2008) [en ligne]. <http://www.fr-online.de/literatur/interview-mit-den-chamisso-preistraegern--widerstand-ist-zwecklos-,1472266,3123588.html> [Consulté le 13 janvier 2015].
- KRULIC, Joseph, *Histoire de la Yougoslavie : de 1945 à nos jours*, Bruxelles, Complexe (Questions au XXeS), 1993, 251 p.
- LANDROT, Marine, « L'enfant du pays perdu », *Télérama*, vol. 3065 (2008), p. 44.
- LEBRUN, Jean-Claude, « Peut-être un chef-d'oeuvre », *L'Humanité*, 25 septembre 2008, p. 21.
- MACHEREY, Pierre, *De l'utopie !*, Saint Vincent de Mercuze, De l'incidence, 2011, 556 p.
- MANNHEIM, Karl, *Idéologie et utopie : une introduction à la sociologie de la connaissance* (traduit par P. Rollet), Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi/Jean-Marie Tremblay, 2003, [PDF file].
- PHELAN, James, *Experiencing fiction : judgments, progressions, and the rhetorical theory of narrative*, Columbus, Ohio State University Press (Theory and interpretation of narrative), 2007, 249 p.
- RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil (Points), 1997, 412 p.
- ROCK, Lene, « Überflüssige Anführungsstriche: Grenzen der Sprache in Terézia Moras *Alle Tage* & Saša Stanišić' *Wie der Soldat das Grammophon repariert* », *Germanica*, vol. 51 (2012), pp. 47-62.
- RUSHDIE, Salman, *Imaginary homelands : essays and criticism, 1981-1991*, London/New York (NY), Granta Books, 1991, 432 p.
- SALZANO, Corrado, *In Praise of Deserters*, [en ligne]. <http://inpraiseofdeserters.tumblr.com/> [Consulté le 11 décembre 2016].

- SCHLINK, Bernhard, *Heimat als Utopie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (Sonderdruck), 2000, 49 p.
- SCHNARR, Marike, « Rückkehr nach Višegrad: seine Erfahrungen von Flucht und Bosnienkrieg verarbeitet Saša Stanišić in seinem Debütroman », *Fluter: Magazin der Bundeszentrale für politische Bildung*, vol. 147 (2015), [en ligne]. <http://www.fluter.de/de/147/thema/13641/> [Consulté le 17 janvier 2015].
- SELIMOVIĆ, Meša, *Le derviche et la mort* (traduit par M. Begić et S. Meuris), Paris, Gallimard (Collection L'imaginaire), 2004, 379 p.
- SEMPRÚN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, 318 p.
- SEYHAN, Azade, *Writing outside the nation*, Princeton/Oxford, Princeton University Press (Translation/transnation), 2001, 189 p.
- SOFSKY, Wolfgang, *L'ère de l'épouvante : folie meurtrière, terreur, guerre* (traduit par R. Simon), Paris, Gallimard (NRF essais), 2002, 283 p.
- STANIŠIĆ, Saša, « Three Myths of Immigrant Writing: A View from Germany », *Words Without Borders Magazine*, 2008, [en ligne]. <http://www.wordswithoutborders.org/article/three-myths-of-immigrant-writing-a-view-from-germany> [Consulté le 13 février 2016].
- , *Wie der Soldat das Grammofon repariert : Roman*, München, Luchterhand, 2006, 315 p.
- , *Le soldat et le gramophone : roman* (traduit par F. Toraille), Paris, Stock (Cosmopolite), 2008, 375 p.
- , *Avant la fête : roman* (traduit par F. Toraille), Paris, Stock (La cosmopolite), 2015, 360 p.
- STAROBINSKI, Jean, « Jalons pour une histoire du concept d'imagination », dans *L'œil vivant : la relation critique*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1970, pp. 173-195.
- THE SENTINEL PROJECT, *The Sentinel Project*, 2008, [en ligne]. <https://thesentinelproject.org/> [Consulté le 15 février 2016].
- UGREŠIĆ, Dubravka, *Le musée des redditions sans condition : roman* (traduit par M. Robin), Paris, Fayard (Littérature étrangère), 2004, 349 p.
- , *Il n'y a personne pour vous répondre* (traduit par J. Matillon), Paris, Albin Michel (Grandes traductions), 2010, 307 p.
- , *Karaoke culture* (traduit par D. Williams, E. Elias-Bursac et C. Hawkesworth), Rochester (NY), Open Letter, 2011, [EPUB file].
- WACHTEL, Andrew B., *Making a Nation, Breaking a Nation : Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*, Stanford, Stanford University Press (Cultural memory in the present), 1998, 302 p.
- WICHARD, Norbert, « Mitteleuropäische Blickrichtungen: Geschichtsdarstellung bei Saša Stanišić und Jan Faktor », *Aussiger Beiträge: Germanistische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre*, vol. 6 (2012), pp. 159-175.
- ZIPES, Jack David, *Fairy tales and the art of subversion : the classical genre for children and the process of civilization*, London, Heinemann, 1983, 214 p.

### Troisième partie

- ADAM, Jean-Michel, « Genres, textes, discours: pour une reconception linguistique du concept de genre », *Revue belge de philologie et d'histoire* (1997), pp. 665-681.



- , « Types de textes ou genres de discours ? Comment classer les textes qui <i>disent de et comment faire</i> ? », *Langages* (2001), pp. 10-27.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse (Collection Sciences du langage), 1995, 869 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (traduit par D. Olivier), Paris, Gallimard (Tel), 1978, 488 p.
- , *La poétique de Dostoïevski* (traduit par I. Kolitcheff), Paris, Seuil (Points), 1998, 366 p.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard (Tel), 1976, 356 p.
- DIOP, Boubacar Boris, *Murambi : le livre des ossements : roman*, Paris, Stock, 2000, 228 p.
- , *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey, 2007, 215 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil (Poétique), 1982, 467 p.
- GRIZE, Jean-Blaise, *Logique naturelle et communications*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 161 p.
- GROUPOV, Rwanda 94 : *une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*, Paris, Éditions théâtrales (Passages francophones), 2002, 174 p.
- KRISTEVA, Julia, *Sēmeiōtikē : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil (Points), 1978, 318 p.
- LAMKO, Koulsy, *La phalène des collines*, Butare, Kuljaama, 2000, 157 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Contexte et scénographie », *Scolia*, vol. 6 (1996), pp. 185-198.
- , *Pragmatique pour le discours littéraire* (nouv. éd.), Paris, Armand Colin (Lettres sup.), 2005, 200 p.
- MONÉNEMBO, Tierno, *L'aîné des orphelins : roman*, Paris, Seuil, 2000, 156 p.
- SOB, Jean, « Fiction et savoir dans l'œuvre romanesque de Boubacar Boris Diop », dans M. Kadima-Nzuji et S. K. Gbanou (éds.), *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société: Mélanges offerts à V. Y. Mudimbe*, Harmattan (Papier Blanc Encre Noire), 2003, pp. 429-439.
- TADJO, Véronique, *L'ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud (Afrique), 2000, 132 p.
- WABERI, Abdourahman A., *Moisson de crânes : textes pour le Rwanda*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000, 97 p.
- ZIMA, Pierre V., *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, L'Harmattan (Logiques sociales), 2000, 372 p.

## Chapitre 5 : Tierno Monénembo et Abdourahman A. Waberi

- ACHARIEN, Céline, « Rencontre avec Nocky Djedanoum : propos recueillis par Céline Acharien pour le théâtre international de langue française », *Africultures* (2001), [en ligne]. <http://www.africultures.com/vitrineannonces/rwanda.htm>

- ADAM, Jean-Michel et Ute HEIDMANN (éds.), *Sciences du texte et analyse de discours : Enjeux d'une interdisciplinarité*, Lausanne, Etudes de lettres, 2005, 272 p.
- APPLEGATE, Elizabeth, « Tensions of Witnessing : Fiction, Survivor Testimony, and the Tutsi Genocide », thèse de doctorat sous la direction de J. G. Miller, New York University, 2011, 353 f.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse (Collection Sciences du langage), 1995, 869 p.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, Sonia BRANCA, Marianne DOURY, et al., *Actes du Colloque "Le Fait autonymique — ou de mention — dans les langues et les discours", organisé par le SYLED, Université de la Sorbonne Nouvelle, 5-7 octobre 2000*, [en ligne]. <http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/autonymie/actes.htm> [Consulté le 10 mai 2016].
- AUZAS, Noémie, *Tierno Monénembo : Une écriture de l'instable*, Paris, L'Harmattan (Les arts d'ailleurs), 2004, 178 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (traduit par D. Olivier), Paris, Gallimard (Tel), 1978, 488 p.
- BÉNARD, Noémie, « Entretien avec Boubacar Boris Diop : réalisé le lundi 5 mars 2001, à Dakar », *Aircrige* (2001), [en ligne]. <http://aircrigeweb.free.fr/ressources/rwanda/RwandaDiop1.html> [Consulté le 2 mai 2016].
- BERNIER, Monique, *Le silence des collines*, Joidogne, Les éperonniers, 2001, 240 p.
- BERTRAND, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan (Nathan université), 2000, 272 p.
- BONNET, Véronique, « La Shoah et le génocide des Rwandais tutsis : deux constructions obliques des mémoires enfantines », dans V. Bonnet (éd.), *Conflits de mémoire*, Paris, Karthala, 2004, pp. 187-196.
- BOUBA, Aïssatou et Natascha UECKMANN, « “Ce qui nous rabaisse, c’est la violence du discours sur l’Afrique” : entretien avec Abdourahman A. Waberi », *Lendemains*, vol. 132 (2008), pp. 143-155.
- BREZAULT, Éloïse, « Entretien avec Boubacar Boris Diop : entretien réalisé à Paris le 3 avril 2000, à l'occasion de la sortie du dernier livre de B. B. Diop : *Murambi, le livre des ossements* », *Africultures* (2000a), [en ligne]. <http://www.africultures.com/vitrine/rwanda/rwanda.htm> [Consulté le 5 avril 2016].
- , « *Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda* : entretien avec Abdourahman A. Waberi », *Africultures* (2000b), [en ligne]. <http://www.africultures.com/vitrine/rwanda/rwanda.htm> [Consulté le 5 avril 2016].
- , « Rencontre avec Tierno Monénembo : entretien enregistré à Caen, le 17 juin 1998 », *Africultures* (2000c), [en ligne]. <http://www.africultures.com/vitrine/rwanda/rwanda.htm> [Consulté le 5 avril 2016].
- BRINKER, Virginie, *La transmission littéraire et cinématographique du génocide des Tutsi au Rwanda*, Paris, Classiques Garnier (Littérature, histoire, politique), 2014, 481 p.
- CAZENAVE, Odile M., *Afrique sur Seine: a new generation of African writers in Paris*, Lanham, Lexington Books (After the empire), 2005, 182 p.
- CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine (Poésie), 1983, 93 p.

- , *Discours sur le colonialisme ; suivi du Discours sur la négritude*, Paris, Présence africaine, 2004, 92 p.
- , *Et les chiens se taisaient : tragédie : arrangement théâtral*, Paris, Présence Africaine, 2009, 123 p.
- CÉVAËR, Françoise, « Interview de Tierno Monénembo (écrivain guinéen) », *Revue de littérature comparée*, vol. 67 (1993), pp. 164-171.
- CHALAYE, Sylvie, « Fest’Africa au Rwanda : Un projet artistique qui a fait école », *Africultures*, vol. 43 (2001), [en ligne]. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=67> [Consulté le 8 avril 2016].
- CHRÉTIEN, Jean-Pierre, *Le défi de l’ethnisme : Rwanda et Burundi, 1990-1996*, Paris, Karthala (Afrique), 1997, 400 p.
- (éd.) *Rwanda, les médias du génocide*, Paris, Karthala (Hommes et sociétés), 1995, 397 p.
- CHRÉTIEN, Jean-Pierre et Marcel KABANDA, *Rwanda, racisme et génocide : l’idéologie hamitique*, Paris, Belin, 2013, 379 p.
- CLARKE, Bruce, *Rwanda : Le Jardin de la Mémoire*, [en ligne]. <http://www.bruce-clark.com/pages/le-jardin-de-la-memoire> [Consulté le 29 mars 2016].
- DES FORGES, Alison Liebhafsky, HUMAN RIGHTS WATCH et FIDH, *Aucun témoin ne doit survivre : le génocide au Rwanda*, Paris, Karthala (Hommes et sociétés), 1999, 931 p.
- DI GENIO, Lanfranco, « Rwanda : écrire par devoir de Mémoire. Entretien avec Boubacar Boris Diop par Lanfranco Di Genio », *Fieralingua* (2001), [en ligne]. <http://www.fieralingue.it/modules.php?name=News&file=article&sid=303> [Consulté le 2 novembre 2011].
- DIAWARA, Manthia, « African Literature and the rwandan expedition », *Africultures* (2002), [en ligne]. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2254> [Consulté le 2 avril 2016].
- DIOP, Boubacar Boris, *Murambi : le livre des ossements : roman*, Paris, Stock, 2000, 228 p.
- , *L’Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey, 2007, 215 p.
- , « Génocide et devoir d’imaginaire », *Revue d’histoire de la Shoah*, vol. 190 (2009a), pp. 365-382.
- , *Les petits de la guenon : roman*, Paris, Philippe Rey, 2009b, 438 p.
- DJEDANOUM, Nocky, « Editorial 2000 : Rwanda : écrire par devoir de mémoire », *Fest’Africa* (2000a), [en ligne]. <http://www.festafrica.org/fr/projets/2000rwanda/edito2000rwanda.html>
- , *Nyamirambo ! : recueil de poésie*, Bamako/Lille, Le Figuier/Fest’Africa, 2000b, 71 p.
- , « Projet : Rwanda : écrire par devoir de mémoire », *Fest’Africa* (2000c), [en ligne]. <http://www.festafrica.org/fr/projets/2000rwanda/projetrwanda.html>
- DUBOIS, Jacques, *L’institution de la littérature : essai* (nouv. éd.), Bruxelles, Labor (Espace nord), 2005, 239 p.
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit (Propositions), 1984, 237 p.
- ELLISON, Ralph, *Invisible man*, New York, Random House, 1952, 429 p.
- FOUCAULT, Michel, *Le courage de la vérité : le gouvernement de soi et des autres II : cours au Collège de France (1983-1984)* (éd. établie sous la direction de F. Ewald et A. Fontana, par Frédéric Gros), Paris, EHESS/Gallimard/Seuil (Hautes études), 2009, 351 p.

- GARANE, Jeanne, « Comment faire exister son pays sur la planète littérature : entretien avec Abdourahman A. Waberi », dans J. Garane (éd.), *Discursive Geographies : Writing Space and Place in French / Géographies discursives : l'écriture de l'espace et du lieu en français*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005, pp. 133-149.
- GARNIER, Xavier, « Évolution actuelle des littératures africaines », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 59 (2007), pp. 97-108.
- GBANOU, Sélom Komlan, « Les voyageurs de l'infini : Tierno Monénembo et ses doubles », *Ponti / Ponts*, vol. 3 (2003), pp. 45-61.
- , « Le Fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, vol. 75 (2004), pp. 83-105.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil (Poétique), 1982, 467 p.
- , *Seuils*, Paris, Seuil (Poétique), 1987, 388 p.
- GIGUÈRE, Roland, *L'âge de la parole : poèmes 1949-1960*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1965, 170 p.
- GUIRLINGER, Lucien, *Éloge des cyniques*, Nantes, Pleins feux, 1999, 83 p.
- HATZFELD, Jean, *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais* (nouvelle éd.), Paris, Seuil (Points), 2002, 236 p.
- HERMAN, David, « Narrative ways of worldmaking », dans S. Heinen et R. Sommer (éds.), *Narratology in the age of cross-disciplinary narrative research*, vol. 20, 2009, pp. 71-87.
- HITCHCOTT, Nicki, « A Global African Commemoration: Rwanda: Ecrire par devoir de mémoire », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 45, n° 2 (2009), pp. 151-161.
- HRON, Madelaine, « Itsembabwoko "à la française"? – Rwanda, Fiction and the Franco-African Imaginary », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 45, n° 2 (2009), pp. 162-175.
- ILBOUDO, Monique, *Murekatete : roman*, Bamako/Lille, Le Figuier/Fest'Africa, 2000, 75 p.
- JACQUEY, Marie-Clotilde, « Le retour au pays : entretien avec Tierno Monénembo. Propos recueillis par Marie-Clotilde Jacquey », *Notre librairie*, vol. 88/89 (1987), pp. 149-152.
- KOPF, Martina, « The Ethics of Fiction », *Journal of Literary Theory*, vol. 6, n° 1 (2012), pp. 65-82.
- KRISTEVA, Julia, *Sēmeiōtikē : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil (Points), 1978, 318 p.
- LAMKO, Koulsy (metteur en scène), *Corps et voix, paroles rhizome : adaptation des textes "Rwanda : écrire par devoir de mémoire"*, Butare/Kigali, 2000a.
- , *La phalène des collines*, Butare, Kuljaama, 2000b, 157 p.
- , « Emergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique Noire francophone », sous la direction de M. Beniamino, Limoges, Université de Limoges, 2003, 465 f.
- LEVI, Primo, *Les naufragés et les rescapés : quarante ans après Auschwitz* (traduit par A. Maugé), Paris, Gallimard (Arcades), 1989, 199 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Contexte et scénographie », *Scolia*, vol. 6 (1996), pp. 185-198.

- MANGEON, Anthony, « Qu'arrive-t-il aux écrivains francophones ? Alain Mabanckou, Abdourahman Waberi et Le Manifeste pour une littérature-monde en français », dans M. Symington, J. Moulin et J. Bessière (éds.), *Actualité et inactualité de la notion de "postcolonial"*, Honoré Champion, 2013, pp. 105-129.
- MARCZEWSKI, Amy S., « Remembering Together: Francophone African Literature's Re-Imagining of the Rwandan Genocide », thèse de doctorat sous la direction de D. Thomas, University of California, Los Angeles, 2007, 313 f.
- MONÉNEMBO, Tierno, *Les crapauds-brousse : roman*, Paris, Seuil, 1979, 185 p.
- , *Les écailles du ciel : roman*, Paris, Seuil, 1986, 192 p.
- , *Pelourinho : roman*, Paris, Seuil, 1995, 221 p.
- , *Cinéma : roman*, Paris, Seuil, 1997, 216 p.
- , « Rwanda : les mots et les morts. Rendez-vous au café L'Eden sans passer par l'Europe », *Libération*, 13 mai (1999), pp. 2-3.
- , *L'aîné des orphelins : roman*, Paris, Seuil, 2000, 156 p.
- , *Peuls : roman*, Paris, Seuil, 2004, 383 p.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface, « “Nous avons l'obligation morale d'aller jusqu'au bout” : entretien de Boniface Mongo-Mboussa avec Nocky Djedanoum et Maïmouna Coulibaly », *Africultures*, vol. 30 (2000a), [en ligne]. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1463> [Consulté le 2 avril 2016].
- , « Rencontre avec Tierno Monénembo : entretien enregistré à Caen, le 17 juin 1998 », *Africultures* (2000b), [en ligne]. <http://www.africultures.com/vitrine/rwanda/rwanda.htm> [Consulté le 5 avril 2016].
- , *Désir d'Afrique : essai*, Paris, Gallimard (Continents noirs), 2001, 325 p.
- MUDIMBE, V. Y., *L'écart : récit*, Paris, Présence africaine (Écrits), 1979, 159 p.
- N'DA, Pierre, « Les enfants terribles dans les contes africains », *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, vol. 2 (1979), pp. 23-37.
- PRUNIER, Gérard, *The Rwanda crisis, 1959-1994 : history of a genocide*, London, Hurst & Co., 1995, 389 p.
- RAHARIMANANA, Jean-Luc V., *Rêves sous le linceul : nouvelles*, Paris, Le Serpent à Plumes (Fiction française), 1998, 133 p.
- RINN, Michael, *Les récits du génocide : sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux et Niestlé (Sciences des discours), 1998, 288 p.
- ROBERT, Anne-Cécile, *L'Afrique au secours de l'Occident*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2006, 207 p.
- ROSTAND, Jean, *Pensées d'un biologiste* (éd. complète augmentée), Paris, Stock, 1955, 254 p.
- SAINT-EXUPÉRY, Patrick de, *L'inavouable : la France au Rwanda*, Paris, Arènes, 2004, 287 p.
- SEMUJANGA, Josias, « Les Méandres du récit du génocide dans *L'Aîné des orphelins* », *Études Littéraires*, vol. 35, n° 1 (2003), pp. 101-115.
- , *Le génocide, sujet de fiction ? : analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Québec, Nota bene, 2008, 307 p.
- , « Le Génocide des Tutsi dans la fiction narrative », *French Cultural Studies*, vol. 20, n° 2 (2009), pp. 111-132.
- SLOTEDIJK, Peter, *Critique de la raison cynique* (traduit par H. Hildenbrand), Paris, Christian Bourgois, 1987, 670 p.

- SMALL, Audrey, « Tierno Monénembo: Morality, Mockery and the Rwandan Genocide », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 42, n° 2 (2006), pp. 200-211.
- SOW, Marcel et Alhassane DIALLO, « Tierno Monénembo : Grand prix littéraire d'Afrique Noire 1986 », *Notre librairie*, vol. 88/89 (1987), pp. 106-109.
- STOCKHAMMER, Robert, « Conditions of Identity in Writing, or: About a Genocide », *Arcadia: Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft*, vol. 43, n° 1 (2008), pp. 114-123.
- SYROTINSKI, Michael, « Monstrous Fictions: Testifying to the Rwandan Genocide in Tierno Monénembo's *L'Aîné des orphelins* », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 45, n° 4 (2009), pp. 427-440.
- TADJO, Véronique, *L'ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud (Afrique), 2000, 132 p.
- UGREŠIĆ, Dubravka, *The culture of lies : antipolitical essays* (traduit par C. Hawkesworth), University Park (PA), Pennsylvania State University Press (Post-Communist cultural studies), 1998, 273 p.
- WABERI, Abdourahman A., *Balbala : roman*, Paris, Le Serpent à plumes (Fiction, domaine français), 1997, 187 p.
- , *Moisson de crânes : textes pour le Rwanda*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000, 97 p.
- , *Transit : roman*, Paris, Gallimard (Continents noirs), 2003, 154 p.
- , *Moisson de crânes : textes pour le Rwanda*, Monaco, Groupe Privat/Le Rocher (Motifs), 2004, 94 p.
- , *Passage des larmes : roman*, Paris, J.C. Lattès, 2009, 249 p.
- WABERI, Abdourahman A., John LIEBENBERG, Pierrot MEN, et al., *L'oeil nomade : voyage à travers le pays de Djibouti*, Djibouti/Paris, Centre culturel français Arthur Rimbaud/L'Harmattan, 1997, 95 p.
- WATTARA, Mamadou, « The Po/Ethics of the Child Testimony: Denouncing the Evils of Genocide in Monénembo's *The Oldest Orphan* », dans S. M. Powers (éd.), *Evil in Contemporary French and Francophone Literature*, Cambridge Scholars, 2011, pp. 79-108.

## Chapitre 6 : Boubacar Boris Diop et Véronique Tadjo

- ADAM, Jean-Michel, *La linguistique textuelle : Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, A. Colin (Cursus), 2005, 234 p.
- ALESSANDRI, Brigitte, *L'école dans le roman africain : Des premiers écrivains francographes à Boubacar Boris Diop*, Paris, L'Harmattan (Educations et sociétés), 2005, 182 p.
- AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues : Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan (Texte à l'œuvre), 1991, 215 p.
- ARNOULD-BLOOMFIELD, Elisabeth, « Commitment and Genocide literature : Boubacar Diop's *Murambi*, *The Book of Bones* », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 14, n° 5 (2010), pp. 505-513.
- ASSEMBLÉE NATIONALE, *Rapport d'information, déposé en application de l'article 145 du Règlement, par la mission d'information de la Commission de la défense nationale et des forces armées et de la Commission des affaires étrangères, sur les opérations militaires menées par la France, d'autre pays et l'ONU au Rwanda entre 1990 et 1994* (n° 1271), Paris, Assemblée nationale, 1998.

- BAZIÉ, Isaac, « Au seuil du chaos: Devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire », *Présence Francophone: Revue Internationale de Langue et de Littérature*, vol. 63 (2004), pp. 29-45.
- BÉNARD, Noémie, « Entretien avec Boubacar Boris Diop : réalisé le lundi 5 mars 2001, à Dakar », *Aircrige* (2001), [en ligne]. <http://aircrigeweb.free.fr/ressources/rwanda/RwandaDiop1.html> [Consulté le 2 mai 2016].
- BREZAULT, Éloïse, « Entretien avec Boubacar Boris Diop : entretien réalisé à Paris le 3 avril 2000, à l'occasion de la sortie du dernier livre de B. B. Diop : *Murambi, le livre des ossements* », *Africultures* (2000), [en ligne]. <http://www.africultures.com/vitrine/rwanda/rwanda.htm> [Consulté le 5 avril 2016].
- COQUIO, Catherine, *Rwanda : le réel et les récits*, Paris, Belin (Littérature et politique), 2004, 217 p.
- DABLA, Séwanou, *Nouvelles écritures africaines : romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, 255 p.
- DAUGE-ROTH, Alexandre, *Writing and filming the genocide of the Tutsis in Rwanda : dismembering and remembering traumatic history*, Lanham, Lexington Books, 2010, 290 p.
- DES FORGES, Alison Liebhafsky, HUMAN RIGHTS WATCH et FIDH, *Aucun témoin ne doit survivre : le génocide au Rwanda*, Paris, Karthala (Hommes et sociétés), 1999, 931 p.
- DI GENIO, Lanfranco, « Rwanda : écrire par devoir de Mémoire. Entretien avec Boubacar Boris Diop par Lanfranco Di Genio », *Fieralingua* (2001), [en ligne]. <http://www.fieralingue.it/modules.php?name=News&file=article&sid=303> [Consulté le 2 novembre 2011].
- DIOP, Boubacar Boris, « Murambi, le livre des ossements », dans F. Blum (éd.), *Génocides et politiques mémorielles*, [en ligne]. [http://chs.univ-paris1.fr/genocides\\_et\\_politiques\\_memorielles/](http://chs.univ-paris1.fr/genocides_et_politiques_memorielles/) [Consulté le 10 août 2016].
- , *Le temps de Tamango ; suivi de Thiaroye terre rouge*, Paris, L'Harmattan (Encres noires), 1981, 203 p.
- , *Les tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan (Collection Encres noires), 1990, 237 p.
- , *Le cavalier et son ombre : roman*, Paris, Stock, 1997, 296 p.
- , *Murambi : le livre des ossements : roman*, Paris, Stock, 2000, 228 p.
- , *Doomi Golo*, Dakar, Papyrus, 2003a.
- , « Ecrire dans l'odeur de la mort. Des auteurs africains au Rwanda », *Lendemain*, vol. 28, n° 112 (2003b), pp. 73-81.
- , « La France au banc des accusés : "Dans ces pays-là, un génocide n'est pas trop important" », *Courrier international*, 8 avril (2004), p. 40.
- , « Meurtrière invitation au silence », *Libération*, 16 mars (2006), p. 25.
- , *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey, 2007a, 215 p.
- , « La langue en question », *Africultures*, n° 71 (2007b), [en ligne]. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=7169> [Consulté le 7 août 2016].
- , *Les petits de la guenon : roman*, Paris, Philippe Rey, 2009, 438 p.
- , « Faire palabrer nos imaginaires », *Courrier international*, 9 décembre (2010), p. 66.
- , *Murambi, le livre des ossements : roman* (Nouv. éd.), Paris, Zulma, 2011, 268 p.

- DIOP, Boubacar Boris, Odile TOBNER et François-Xavier VERSCHAVE, *Négrophobie*, Paris, Arènes, 2005, 201 p.
- DIOP, Boubacar Boris et Aminata TRAORÉ, *La gloire des imposteurs : lettres sur le Mali et l'Afrique*, Paris, Philippe Rey, 2014, [Kindle Edition].
- DIOP, Cheikh Anta, *Nations nègres et culture*, Paris, Editions africaines (Présence africaine), 1955, 390 p.
- DIOP, Papa Samba, « Boubacar Boris Diop, entre 'langue de cérémonie' et langue maternelle », *Notre Librairie: Revue des Littératures du Sud*, vol. 155-156 (2004), pp. 110-112.
- , « *Doomi golo* de Buubakar Boris Joob : de la traduction littérale à la traduction française proposée par l'auteur », dans A. Keïta (éd.), *Au carrefour des littératures Afrique-Europe : hommage à Lilyan Kesteloot*, Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 327-347.
- DJUNGU-SIMBA KAMATENDA, Charles (éd.) *Les terrassiers de Bukavu : nouvelles*, Paris, L'Harmattan (Écrire l'Afrique), 2009, 173 p.
- ERICKSON, John D., « Writing Double: Politics and the African Narrative of French Expression », *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 15, n° 1 (1991), pp. 101-122.
- GAHUTU, Aimable Mugarura, « Afropessimisme et génocide rwandais : clinique, voyeurisme et cannibalisme », thèse de doctorat sous la direction de Clive Thomson, London (Ontario, Canada), University of Western Ontario, 2005, 210 f.
- GALTUNG, Johan, « Cultural Violence », *Journal of Peace Research*, vol. 27, n° 3 (1990), pp. 291-305.
- HALEN, Pierre, « Écrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994: Quelques enjeux », *Études littéraires africaines*, vol. 14 (2002), pp. 20-32.
- , « De deux voyages en terre de génocide. Le Rwanda et la question de l'altérité », dans O. Hambursin (éd.), *Récits du dernier siècle des voyages. De Victor Segalen à Nicolas Bouvier*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, pp. 75-90.
- HATZFELD, Jean, *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais* (nouvelle éd.), Paris, Seuil (Points), 2002, 236 p.
- HITCHCOTT, Nicki, « Travels in Inhumanity: Véronique Tadjo's Tourism in Rwanda », *French Cultural Studies*, vol. 20, n° 2 (2009a), pp. 149-164.
- , « Writing on Bones: Commemorating Genocide in Boubacar Boris Diop's Murambi », *Research in African Literatures*, vol. 40, n° 3 (2009b), pp. 48-61.
- JEAN-CHARLES, Regine Michelle, « Gendering VIOlence: Francophone women writers, representations of violence, and the violence of representation », thèse de doctorat sous la direction de A. Jardine, Massachusetts, Harvard University, 2006, 374 f.
- KROLL, Catherine, « Rwanda's speaking subjects: the inescapable affiliations of Boubacar Boris Diop's Murambi », *Third World Quarterly*, vol. 28, n° 3 (2007), pp. 655-663.
- MOREL, Jacques, *La France au coeur du génocide des Tutsi*, Paris, L'Esprit frappeur, 2010, 1501 p.
- MUKAGASANA, Yolande et Alain KAZINIERAKIS, *Les blessures du silence : témoignages du génocide au Rwanda*, Arles/Paris, Actes Sud/Médecins sans frontières, 2001, 159 p.



- PERRAUDIN, Pascale, « Production testimoniale: 'Je' de témoins, enjeux de victimes dans *L'Ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda* », *Dalhousie French Studies*, vol. 81 (2007), pp. 143-153.
- PHILIPPE, Nathalie, « De mémoire cinglante : entretien avec Véronique Tadjo à propos de son dernier roman, *Loin de mon père* », *Cultures Sud*, [en ligne]. <http://www.cultureessud.com/contenu.php?id=255> [Consulté le 23 juillet 2012].
- QADER, Nasrin, *Narratives of catastrophe : Boris Diop, ben Jelloun, Khatibi*, New York, Fordham University Press, 2009, 249 p.
- REID, Amy Baram, « Shades of Truth: Véronique Tadjo's *L'Ombre d'Imana: Voyages jusqu'au bout du Rwanda* (2000) and *Reine Pokou: Concerto pour un sacrifice* (2004) », *Women in French Studies* (2009), pp. 176-185.
- RICE-MAXIMIN, Micheline, « 'Nouvelle écriture' from the Ivory Coast: A Reading of Véronique Tadjo's *A vol d'oiseau* », dans M. J. Green, K. Gould, M. Rice-Maximin, et al. (éds.), *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*, U of Minnesota P, 1996, pp. 157-172.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, 424 p.
- RINN, Michael, *Les récits du génocide : sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux et Niestlé (Sciences des discours), 1998, 288 p.
- ROSENSWEIG, Anna, « Hearing Witness: Literary Listening as a Duty of Memory in Rwanda », *French Review: Journal of the American Association of Teachers of French*, vol. 86, n° 4 (2013), pp. 744-755.
- SAINT-EXUPÉRY, Patrick de, *L'inavouable : la France au Rwanda*, Paris, Arènes, 2004, 287 p.
- SEMUJANGA, Josias, « Le Témoignage de l'itsembabwoko par la fiction: *L'Ombre d'Imana* », *Présence Francophone: Revue Internationale de Langue et de Littérature*, vol. 69 (2007), pp. 106-134.
- SMITH, Stephen, *Négrologie : pourquoi l'Afrique meurt*, Paris, Calmann-Lévy, 2003, 248 p.
- SOB, Jean, *L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, Ivry-sur-Seine, A3, 2007, 250 p.
- TADJO, Véronique, *Le royaume aveugle*, Paris, L'Harmattan (Encres noires), 1991, 143 p.
- , *À vol d'oiseau*, Paris, L'Harmattan (Encres noires), 1992, 95 p.
- , *Champs de bataille et d'amour : roman*, Abidjan/Paris, NEI/Présence Africaine, 1999, 175 p.
- , *L'ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud (Afriques), 2000, 132 p.
- , *Reine Pokou : concerto pour un sacrifice*, Arles, Actes sud (Afriques), 2004, 90 p.
- , « Writing and its Mis/Fortunes: How I Write Where I Write » (2006), [en ligne]. <http://www.uiowa.edu/~iwp/EVEN/documents/tadjo.final.10.20.realfinal.pdf> [Consulté le 10 octobre 2010].
- , *Loin de mon père : roman*, Arles, Actes Sud, 2011, [EPUB file].
- , « Lifting the Cloak of (In)Visibility: A Writer's Perspective », *Research in African Literatures*, vol. 44, n° 2 (2013), pp. 1-7.
- TADJO, Véronique et Boniface MONGO-MBOUSSA, « Réponses de Véronique Tadjo aux questions de Boniface Mongo-Mboussa (Jun 2004) » (2004), [en ligne]. <http://veroniquetadjo.com/français/entretiens/propos-recueillis-par-boniface-mongo-mboussa/> [Consulté le 18 juillet 2016].

- TADJO, Véronique et Maria TERESA, « Réponses de Véronique Tadjó aux questions de Maria Teresa (Mai 2004) », [en ligne]. <http://veroniquetadjo.com/français/entretiens/questions-de-maria-teresa-mai-2004/> [Consulté le 18 juillet 2016].
- TODOROV, Tzvetan, *Le siècle des totalitarismes*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 2010, 918 p.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, *Les assassins de la mémoire : "Un Eichmann de papier" et autres essais sur le révisionnisme* (éd. rev. et augm.), Paris, La Découverte, 2005, [EPUB file].
- WA KABWE-SEGATTI, Désiré K. et Sarah Davies CORDOVA, « Le défi de la littérature Bambara : entretien avec Véronique Tadjó (en guise de postface) », dans D. K. Wa Kabwe-Segatti et P. Halen (éds.), *Du nègre Bambara au Négropolitain : les littératures africaines en contexte transculturel*, Metz, Université Paul Verlaine-Metz, Centre de recherches "Écritures", 2009, pp. 293-307.

## Quatrième partie

- BROQUEVILLE, Huguette de, *Uraho ? : Es-tu toujours vivant*, Grâce-Hollogne, Mols (Autres Sillons), 1997, 149 p.

## Chapitre 7 : Huguette de Broqueville, *Uraho ? Es-tu toujours vivant*

- ADAM, Jean-Michel et Ute HEIDMANN, « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages* (2004), pp. 62-72.
- BARONIAN, Jean-Baptiste et Huguette de BROQUEVILLE, « Huguette de Broqueville : *Tentation*. Entretien de Huguette de Broqueville par Jean-Baptiste Baronian ; retranscription Joseph Bodson », *Nos Lettres*, vol. 10 (2010), pp. 5-10.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres posthumes 1908*, [en ligne]. [http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Baudelaire\\_-\\_%C5%92uvres\\_posthumes\\_1908.djvu/122&oldid=3465241](http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Baudelaire_-_%C5%92uvres_posthumes_1908.djvu/122&oldid=3465241) [Consulté le 21 mai 2012].
- BAZIÉ, Isaac, « Au seuil du chaos: Devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire », *Présence Francophone: Revue Internationale de Langue et de Littérature*, vol. 63 (2004), pp. 29-45.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1966, 2 volumes.
- BERNIER, Monique, *Le silence des collines*, Joidogne, Les éperonniers, 2001, 240 p.
- BLOCH, Ernst, *L'esprit de l'utopie* (traduit par A.-M. Lang) (version de 1923 revue et modifiée), Paris, Gallimard (Bibliothèque de philosophie), 1977, 344 p.
- BOYM, Svetlana, *The future of nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, 404 p.
- BRAECKMAN, Colette, « Au plus près de la vérité rwandaise », *Le Soir (Belgique)*, 29 septembre (1997), p. 2.
- BROQUEVILLE, Huguette, « Interview 1985 », *Revue de l'Université de Bruxelles. La Belgique malgré tout : littérature 1980*, n° 1-4 (1980), pp. 85-90.

- , *L'étrange volupté de la mathématique littéraire : essai*, Bruxelles, J. Antoine, 1983, 77 p.
- , « Le nous androgyne et fabuleux de l'écriture », dans F. Monneyron, M. d. Gandillac, L. Brisson, *et al.* (éds.), *L'androgyne dans la littérature*, Paris, Albin Michel, 1990, pp. 101-113.
- , « Peut-on tout dire ? », *La Libre Belgique*, 29 novembre (1994).
- , « Épurations intellectuelles et Pen Club », *La Libre Belgique*, 6 décembre (1995).
- , *Uraho ? : Es-tu toujours vivant*, Grâce-Hollogne, Mols (Autres Sillons), 1997, 149 p.
- , « Traité de l'indignation », *La Libre Belgique*, 2 juillet (1999).
- , *Dubla ispita sau Patimile dupa Alexis* (traduit par D.-C. Cârciumar), Bucarest, Universalia, 2000, 160 p.
- , « Terre coquette, Queneau captif (Petite cosmogonie portative) », *Les Amis de Valentin Brû*, n° 28-31 (2003), pp. 164-175.
- , « Affaire Dutroux : Et la douleur des mères ? », *La revue générale*, vol. 4 (2004a), pp. 13-15.
- , « Où coulent le lait et le miel », *La Libre Belgique* (2004b), [en ligne]. <http://www.lalibre.be/debats/opinions/ou-coulent-le-lait-et-le-miel-51b88595e4b0de6db9aacc03> [Consulté le 07 septembre 2004].
- , « Les séquelles du génocide », *La Libre Belgique*, 16 septembre (2005), p. 14.
- , *Lydia l'éclat de l'inachevé : roman*, Paris, Michel de Maule, 2007a, 211 p.
- , « Promenade à l'Est », *Francophonie vivante*, vol. 1 (2007b), pp. 13-17.
- , *Tentation : roman*, Paris, Michel de Maule, 2009, 166 p.
- , *Les Indignations de la Bécasse : chroniques du 21<sup>e</sup> siècle*, Paris, Michel de Maule, 2011, 169 p.
- , « Steve, Stéphane et la bécasse », *Marginales* (2012), [en ligne]. <http://www.marginales.be/steve-stephane-et-la-becasse/> [Consulté le 9 septembre 2016].
- , « Peut-on tout dire ? », *Francophonie vivante*, vol. 1 (2015), pp. 8-12.
- CARNEY, James Jay, « Beyond Tribalism: The Hutu-Tutsi Question and Catholic Rhetoric in Colonial Rwanda », *The Journal of Religion in Africa*, vol. 42, n° 2 (2012), pp. 172-202.
- CHRÉTIEN, Jean-Pierre et Marcel KABANDA, *Rwanda, racisme et génocide : l'idéologie hamitique*, Paris, Belin, 2013, 379 p.
- CITATUM, *Huguette de Broqueville*, [en ligne]. [http://www.citatum.hu/szerzo/Huguette\\_de\\_Broqueville](http://www.citatum.hu/szerzo/Huguette_de_Broqueville) [Consulté le 20 septembre 2016].
- COMBRES, Élisabeth, *La mémoire trouée*, Paris, Gallimard (Scripto), 2007, 123 p.
- DOR, Milo, *Mitteleuropa : mythe ou réalité* (traduit par J. Lajarrige), Paris, Fayard, 1999, 238 p.
- DUHAMEL, Georges, *Vie des martyrs : 1914-1916*, Paris, Mercure de France, 1917, 229 p.
- , *Civilisation, 1914-1917*, Paris, Mercure de France, 1918, 272 p.
- EVDOKIMOV, Michel, « Les sources de la fraternité dans le christianisme », *Contacts*, vol. 50, n° 182 (1998), pp. 110-118.
- FOUCAULT, Jean, *Rwandonnée : poésies des grands lacs et des mille et une collines*, L'Harmattan, 2002, 159 p.
- FRANÇOIS, Frédéric, *Le discours et ses entours : essai sur l'interprétation*, Paris, L'Harmattan (Sémantiques), 1998, 285 p.

- FREUD, Sigmund, « Le roman familial des névrosés », *Névrose, psychose et perversion* (1909), pp. 157-160.
- FRICKX, Robert (éd.) *Le roman en questions*, Court-Saint-Étienne, Le Groupe du Roman (Les cahiers du groupe), 1980, 100 p.
- GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil (Points), 2007, 435 p.
- GEVERS, Marie, *Des mille collines aux neuf volcans (Ruanda)*, Paris, Stock, 1953, 230 p.
- GHYKA, Matila Costiescu, *Le nombre d'or : rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, Paris, Gallimard, 1931.
- HALEN, Pierre, « De deux voyages en terre de génocide. Le Rwanda et la question de l'altérité », dans O. Hambursin (éd.), *Récits du dernier siècle des voyages. De Victor Segalen à Nicolas Bouvier*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, pp. 75-90.
- , « De l'inusable imagerie du *Cœur des ténèbres* et de sa résurgence dans quelques représentations du génocide au Rwanda », dans I. Bazié et H.-J. Lüsebrink (éds.), *Violences postcoloniales : représentations littéraires et perceptions médiatiques*, (Littératures et cultures francophones hors d'Europe), 2011, pp. 65-87.
- HARROW, Kenneth W., « "Un train peut en cacher un autre" : Narrating the Rwandan Genocide and "Hotel Rwanda" », *Research in African Literatures*, vol. 36, n° 4 (2005), pp. 223-232.
- HOLBACH, Paul Henri Thiry, *Système de la nature, ou, Des loix du monde physique & du monde moral*, vol. 2, Londres, 1770, [Digital Archive]. [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_6Dk2hMBIUMwC](https://archive.org/details/bub_gb_6Dk2hMBIUMwC)
- KALANDA, Mabika, *La remise en question : Base de la décolonisation mentale*, Bruxelles, Remarques africaines (Études congolaises), 1967, 205 p.
- LA METTRIE, Julien Offray de, *L'homme machine*, Leyde, De l'imp. d'E. Luzac, fils, 1748, 109 p.
- LAMKO, Koulsy, *La phalène des collines*, Butare, Kuljaama, 2000, 157 p.
- LÉTHEL, François-Marie, *L'amour de Jésus : La christologie de sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus*, Paris, Desclée (Jésus et Jésus-Christ), 1997, 258 p.
- LINDEN, Ian et Jane LINDEN, *Christianisme et pouvoirs au Rwanda (1900-1990)* (traduit par P. Géraud), Paris, Karthala (Hommes et sociétés), 1999, 438 p.
- LORY, Marie-Joseph, *Face à l'avenir : l'Église au Congo belge et au Ruanda-Urundi*, Tournai/Paris, Casterman, 1958, 210 p.
- MALULA, Joseph, *Oeuvres complètes du Cardinal Malula : textes concernant l'inculturation et les abbés* (présenté par Léon de Saint Moulin), vol. 3, Kinshasa, Facultés catholiques de Kinshasa (Documents du christianisme africain), 1997.
- MARCHAL, Omer, *Afrique, Afrique : roman*, Paris, Fayard, 1983, 547 p.
- , *Pleure, ô Rwanda bien-aimé*, Villance-en-Ardenne, Omer Marchal, 1994, 109 p.
- MATTÉI, Jean-François, *L'homme indigné : essai*, Paris, Cerf (Bibliothèque du Cerf), 2012, 299 p.
- MELVILLE, Herman, *Moby-Dick, or, the Whale*, New York/London, Harper & Brothers/Richard Bentley, 1851, 634 p.
- MOËS, François-Luc, *Apartés : poèmes*, Anhée, François-Luc Moës, 1997, 139 p.
- MOOR, Vincent de Paul de, *Leur combat : essais de missionologie*, Paris/Bruxelles, G. Beauchesne/Librairie de la Grand'place, 1937, 320 p.
- MUKAGASANA, Yolande, *La mort ne veut pas de moi : document*, Paris, Fixot, 1997, 267 p.

- NGORWANUBUSA, Juvénal, « Les descripteurs du mythe hamite dans *Les Derniers Rois mages* de Paul del Perugia et *Afrique, Afrique* d'Omer Marchal », dans P. Halen et J. Walter (éds.), *Les langages de la mémoire : littérature, médias et génocide au Rwanda*, Université Paul Verlaine-Metz (Littératures des Mondes Contemporains : Série Afriques), 2007, pp. 37-59.
- PEIGNOT, Jérôme, *Les jeux de l'amour et du langage* (réédition), Paris, Rue des Cascades, 2009, 251 p.
- PEN, *La charte de PEN International*, [en ligne]. <http://www.pen-international.org/la-charte-de-pen-international/?lang=fr> [Consulté le 5 octobre 2016].
- PHELAN, James, *Experiencing fiction : judgments, progressions, and the rhetorical theory of narrative*, Columbus, Ohio State University Press (Theory and interpretation of narrative), 2007, 249 p.
- RABATEL, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé (Sciences des discours), 1998, 202 p.
- REISDORFF, Ivan, *L'homme qui demanda du feu* (réédition), Bruxelles, Labor (Espace nord), 1995, 460 p.
- RICHARD, Pierre-Olivier, *Moi, Alexandre Pivoine de Mortinsart, ambassadeur au Rwanda : roman*, Liège, Pimm's, 1994, 150 p.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, B. Grasset, 1972, 364 p.
- RURANGWA, Jean-Marie Vianney, *Un Rwandais sur les routes de l'exil*, Paris, L'Harmattan (Mémoires africaines Rwanda), 2005, 221 p.
- , *Au sortir de l'enfer : roman*, Paris, Harmattan (Ecrire l'Afrique), 2006, 197 p.
- SANTEDI KINKUPU, Léonard, Gérard BISSAINTHE et Meinard HEBGA (éds.), *Des prêtres noirs s'interrogent : cinquante ans après* (réédition), Paris, Karthala/Présence Africaine (Mémoire d'Églises), 2006, 299 p.
- SAUR, Léon, *Le sabre, la machette et le goupillon : des apparitions de Fatima au génocide rwandais*, Genval, Mols, 2004, 447 p.
- SCHLOSSER, Jacques, *Le Dieu de Jésus : étude exégétique*, Paris, Cerf (Lectio divina), 1987, 281 p.
- SEGOND, Louis, *La Sainte Bible, Ancien Testament : traduction nouvelle d'après le texte Hébreu*, vol. 1, Genève/Paris, Cherbuliez/Sandoz & Fischbacher, 1874, [Digital Archive]. <https://archive.org/stream/lasainte biblean01segogoog/page/n5/mode/2up> [Consulté le 6 octobre 2016].
- SEHENE, Benjamin, *Le feu sous la soutane : un prêtre au coeur du génocide rwandais*, Paris, L'Esprit frappeur (L'Esprit frappeur), 2005, 148 p.
- SOMARÉ, Zakaria, *Le génocide rwandais dans la littérature africaine francophone*, Paris, L'Harmattan, 2013, 231 p.
- SPIJKER, Gerard, *L'Église chrétienne au Rwanda pré et post-génocide*, Paris, L'Harmattan (Mémoires lieux de savoir), 2011, 152 p.
- TRANNOY, J. de, *L'Eglise au Congo et au Ruanda-Urundi*, Bruxelles, Œuvres pontificales missionnaires, 1950, 107 p.
- TSHITUNGU KONGOLO, Antoine, *Aux pays du fleuve et des grands lacs : chocs et rencontres des cultures (de 1885 à nos jours)*, Bruxelles, Archives et musée de la littérature (Documents pour l'histoire des francophonies), 2000, 446 p.
- VIART, Dominique, « Filiations littéraires », dans J. Baetens et D. Viart (éds.), *Écritures contemporaines*, vol. 2, Paris/Caen, Lettres modernes Minard, 1999, pp. 115-139.

## Conclusion générale

- AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin* (traduit par P. Alferi), Paris, Payot & Rivages (Homo sacer), 1999, 233 p.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil (Essais critiques / Roland Barthes), 1972, 187 p.
- , *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil (Points), 1973, 105 p.
- , *S/Z*, Paris, Seuil (Collection Points), 1976, 277 p.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 220 p.
- BONNET, Véronique, « La Shoah et le génocide des Rwandais tutsis : deux constructions obliques des mémoires enfantines », dans V. Bonnet (éd.), *Conflits de mémoire*, Paris, Karthala, 2004, pp. 187-196.
- BROQUEVILLE, Huguette de, *Uraho ? : Es-tu toujours vivant*, Grâce-Hollogne, Mols (Autres Sillons), 1997, 149 p.
- DIOP, Boubacar Boris, *Murambi : le livre des ossements : roman*, Paris, Stock, 2000, 228 p.
- GRUJIČIĆ, Milica, « Auf der Trennlinie des Lebens: Migrantenfiguren und ihre Marginalisierung in der Literatur », *Zeitschrift für Balkanologie*, vol. 49, n° 2 (2013), pp. 203-214.
- HALEN, Pierre, « De deux voyages en terre de génocide. Le Rwanda et la question de l'altérité », dans O. Hambursin (éd.), *Récits du dernier siècle des voyages. De Victor Segalen à Nicolas Bouvier*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, pp. 75-90.
- HATZFELD, Jean, *Robert Mitchum ne revient pas : roman*, Paris, Gallimard, 2013, 232 p.
- HAUSBACHER, Eva, « Poetik der Migration: Transnationale Literatur zeitgenössischer russischer und kroatischer Autoren », *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, vol. 54 (2008), pp. 47-62.
- KOVAČEVIĆ, Nataša, *Narrating Post/Communism: Colonial discourse and Europe's borderline civilization*, London/New York, Routledge, 2008, 240 p.
- , « Storming the EU Fortress: Communities of Disagreement in Dubravka Ugrešić », *Cultural Critique*, vol. 83 (2013), pp. 63-86.
- MONÉNEMBO, Tierno, *L'aîné des orphelins : roman*, Paris, Seuil, 2000, 156 p.
- MONTETY, Étienne de, *La route du salut : roman*, Paris, Gallimard, 2013, 318 p.
- RAMADANOVIC, Petar, « The Order of Memory: Versions of the Simonides Legend », dans *Forgetting futures : on memory, trauma, and identity*, Lanham (Md), Lexington Books, 2001, pp. 67-77.
- RICŒUR, Paul, « L'herméneutique du témoignage », dans E. Castelli (éd.), *Le témoignage : actes du Colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'Institut philosophique de Rome, Rome, 5-11 janvier 1972*, Paris, Aubier Ed. Montaigne, 1972, pp. 35-61.
- , *La métaphore vive*, Paris, Seuil (Points), 1997, 412 p.
- ŠAMIĆ, Jasna, *Le portrait de Balthazar*, Bruxelles, M.E.O., 2012, 208 p.
- SARR, Bacary, « D'Auschwitz à Murambi : le corps et la parole à l'épreuve de la négation », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, vol. 36 (2006), pp. 301-316.
- STANIŠIĆ, Saša, *Le soldat et le gramophone : roman* (traduit par F. Toraille), Paris, Stock (Cosmopolite), 2008, 375 p.

- TADJO, Véronique, *L'ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud (Afrique), 2000, 132 p.
- , *Reine Pokou : concerto pour un sacrifice*, Arles, Actes sud (Afrique), 2004, 90 p.
- TODOROVA, Maria Nikolaeva, *Imagining the Balkans* (nouvelle éd.), Oxford, Oxford University Press, 2009, 273 p.
- UGREŠIĆ, Dubravka, « The confiscation of memory », *New Left Review*, n° 218 (1996), pp. 26-39.
- , *Le ministère de la douleur : roman* (traduit par J. Matillon), Paris, Albin Michel (Les grandes traductions), 2008, 324 p.
- , *The culture of lies : antipolitical essays* (traduit par C. Hawkesworth), University Park (PA), Pennsylvania State University Press (Post-Communist cultural studies), 1998, 273 p.
- WABERI, Abdourahman A., *Moisson de crânes : textes pour le Rwanda*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000, 97 p.
- WOLFF, Larry, *Inventing Eastern Europe : The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press, 1994, 419 p.